Classische Cabinets-Bibliothek

oder

Sammlung auserlesener Werke

der

deutschen und Fremd-Literatur.

Eilftes Bändchen.

A. W. v. Schlegel, über dramatische Kunst und Literatur.

Vierter Theil.

Wien, 1825.

Gedruckt und verlegt bey Ch. F. Schade.

Ueber dramatische Kunst und Literatur.

Vorlesungen

von

August Wilhelm von Schlegel,

des St. Wladimir-Ordens und des Wasa-Ordens Ritter, der Königl. Baierischen Akademie der Wissenschaften auswärtigem Mitgliede.

Nach der zweyten Ausgabe.

Vierter Theil.

Wien, 1825.

Gedruckt und verlegt bey Ch. F Schade.

Zwölfte Vorlesung.

(Schluß.)

Vom Macbeth habe ich schon einmal im Vorbeygehen gesprochen, und wer könnte das Lob dieses erhabenen Werkes erschöpfen? Seit den Furien des Aeschylus war etwas so großes und furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen sind keine göttlichen Eumeniden und sollen es nicht seyn: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie in warnende und sogar moralisirende Zwitterwesen von Parcen, Furien und Zauberinnen umgestaltet und mit tragischer Würde bekleidet hat. Lege doch niemand Hand an Shakespeare's Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst. Das Böse ist von Grund aus häßlich, und es ist widersinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen. Meines Erachtens haben es daher auch Dante und selbst noch Tasso mit der Schilderung der Dämonen weit besser getroffen als Milton. Ob Shakespeare's Zeitalter noch an Zauberey und Gespenster glaubte, das ist für die Rechtfertigung des Gebrauchs, welchen er im Hamlet und Macbeth von den vorgefundenen Ueberlieferungen gemacht, vollkommen gleichgültig.

Kein Aberglaube hat herrschend und weit durch Zeiten und Völker verbreitet seyn können, ohne eine Grundlage in der menschlichen Natur zu haben: an diese wendet sich der Dichter, und ruft aus ihren verborgenen Tiefen hervor, was die Aufklärung gänzlich beseitigt zu haben meynt, jenen Schauer vor dem Unbekannten, jene Ahndung einer nächtlichen Seite der Natur und Geisterwelt. Auf diese Art wird er gewissermaßen zugleich der Darsteller und der Philosoph eines Aberglaubens, das heißt, nicht der Philosoph, der wegläugnet und verspottet, sondern was schwerer ist, der den Ursprung scheinbar vernunftwidriger und doch so natürlicher Meinungen begreiflich macht. Wollte er aber diese volksmäßigen Ueberlieferungen nach Willkür abändern, so würde er seine ganze Befugniß einbüßen, und nichts weiter zum besten geben, als seine eigenen Fratzen. Shakespeare's Darstellung der Hexen ist wahrhaft magisch: er hat ihnen in den kurzen Scenen, wo sie auftreten, eine eigene Sprache geschaffen, die, wiewohl aus den gewöhnlichen Elementen zusammengesetzt, dennoch eine Sammlung von Beschwörungsformeln zu seyn scheint, und worin der Laut der Worte, die gehäuften Reime und der Rhythmus der Verse gleichsam die dumpfe Musik zu wüsten Hexentänzen bilden. Man beklagt sich über die Nennung ekelhafter Gegenstände: wer aber meynt, der Zauberkessel könne mit angenehmen Aromaten wirksam gemacht werden, der versteht es nicht besser, als die, welche begehren, daß die Hölle ehrlich guten Rath geben soll. Diese widerwärtigen Dinge, wovon sich die Einbildungskraft abwendet, sind hier ein Sinnbild feindseliger Kräfte, die in der Natur arbeiten, und der geistige Schauer über-

wiegt den sinnlichen Abscheu. Unter sich reden die Hexen wie Weiber aus dem Pöbel, denn das sollen sie ja seyn; dem Macbeth gegenüber erhebt sich ihr Ton: ihre Weissagungen, die sie selbst aussprechen, oder von ihren Phantomen aussprechen lassen, haben die dunkle Kürze, die majestätische Feyerlichkeit, wodurch von jeher die Orakel den Sterblichen Ehrfurcht einzuflößen wußten. Man sieht hieraus, daß die Zauberinnen selbst nur Werkzeuge sind; sie werden von unsichtbaren Geistern regiert, sonst würde die Bewirkung so großer und entsetzlicher Begebenheiten über ihre Sphäre seyn. Und welches war nun der Zweck, wozu ihnen Shakespeare in seinem Schauspiel dieselbe Stelle einräumte, die sie in Macbeths Geschichte nach den alten Chroniken einnehmen? Ein ungeheures Verbrechen geschieht: Duncan, ein ehrwürdiger Greis und der gütigste König, wird ermordet; von seinem Unterthane, den er so eben mit Ehren und Wohlthaten überhäuft hat; im wehrlosen Schlafe; unter dem gastfreundlichen Dache. Bloß natürliche Antriebe scheinen zu schwach, oder wenigstens müßte der Thäter als der verhärtetste Bösewicht geschildert werden. Shakespeare wollte uns ein erhabeneres Bild zeigen: einen ehrgeizigen aber edlen Helden, der einer tief angelegten höllischen Versuchung erliegt, und in welchem alle Verbrechen, wozu ihn die Nothwendigkeit treibt, den Erfolg seiner ersten Unthat zu behaupten, dennoch das Gepräge des angebornen Heldenthums nicht ganz auslöschen können. Er hat also die Schuld dieser Unthat dreyfach getheilt. Der erste Gedanke kommt von jenen Wesen, deren ganze Thätigkeit durch die Lust am Bösen gelenkt wird. Die wunderbaren Schwestern überraschen Macbeth in der

Trunkenheit der befriedigten Ruhmbegierde nach seinen Siegen; sie spiegeln ihm dasjenige, was nur durch seine That wirklich werden kann, als eine Verfügung des Schicksals vor, und beglaubigen ihre Worte durch unmittelbare Erfüllung der ersten Weissagung. Die Gelegenheit zum Königsmorde bietet sich sogleich dar; Macbeths Gemahlinn beschwört ihn, sie nicht entschlüpfen zu lassen: mit feuriger Beredsamkeit macht sie alle Sophismen geltend, wodurch das Verbrechen sich in eine falsche Größe kleidet. Auf Macbeths Antheil fällt beynahe nur die Ausführung, er wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingestoßen. Die Reue folgt der That auf dem Fuße nach, ja sie geht ihr voran, und die Gewissensqual läßt ihm forthin weder bey Tage noch bey Nacht Ruhe. Aber nun ist er einmal in den Stricken der Hölle; es ist entsetzlich zu sehen, wie Macbeth, der sonst als Krieger dem Tode trotzen konnte, jetzt, nachdem er einmal die Aussicht auf das künftige Leben in die Schanze geschlagen, (we'd jump the life to come) um so ängstlicher sein irdisches Daseyn festhält, je elender es geworden ist, und ohne Erbarmen alles aus dem Wege räumt, was ihm nach seinem finstern Argwohn Gefahr zu drohen scheint. So sehr man seine Handlungen verabscheut, kann man seinem Gemüthszustande nicht alle Theilnahme versagen; man beklagt die Verwüstung so herrlicher Anlagen, ja man muß es noch in seiner letzten Vertheidigung bewundern, wie in ihm ein tapferer Wille mit einem feigen Gewissen ringt. Man könnte glauben, in diesem Trauerspiele herrsche das Verhängniß ganz nach den Begriffen der Alten: alles hebt mit einem übernatürlichen Einflusse an, woran die folgenden Begeben-

heiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft sind. Man findet hier sogar jene doppelsinnigen Orakel wieder, welche eben durch ihre buchstäbliche Erfüllung die auf sie Vertrauenden täuschen. Indessen läßt sich nachweisen: daß der Dichter erleuchtetere Ansichten in seinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Bösen in dieser Welt nur unter Zulassung der Vorsehung Statt findet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigen Segen wendet. In der Vergeltung ist eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menschlichen Wesen die schuldigste Theilhaberinn an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewissensangst in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; sie stirbt, unbetrauert von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden, den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu sterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung seines Vaterlandes die Genugthuung zu Theil, den Tyrannen, der seine Gattinn und Kinder erwürgt hat, mit eigener Hand zu bestrafen. Banquo büßt seinen ehrgeizigen Vorwitz, auch seine eigene glorreiche Zukunft wissen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eifersucht erregt; aber er hat sein Gemüth von den Einblasungen der Zauberinnen rein erhalten: sein Nahme wird in seinem Geschlecht gesegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derselben Königswürde bestimmt ist, die Macbeth nur auf seine Lebensdauer an sich gerissen. Im Gange der Handlung ist dieses Stück ganz das Gegentheil vom Hamlet: sie schreitet mit erstaunlicher Raschheit vorwärts, von der ersten Katastrophe (denn Duncans Ermordung kann schon

eine Katastrophe genannt werden) bis zur letzten. »Gedacht, gethan!« ist der allgemeine Wahlspruch, denn, wie Macbeth sagt:

Der flücht'ge Vorsatz wird nie eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit.

In allen Zügen sieht man ein rüstiges Heldenzeitalter, im rauhen Norden, der die Nerven stählt. Welche Dauer die Handlung haben soll, läßt sich nicht genau angeben: nach der Geschichte vielleicht Jahre; aber wir wissen schon, daß der Einbildungskraft die erfüllteste Zeit als die kürzeste erscheint. Und hier ist unbegreiflich viel in einen engen Raum zusammengedrängt, nicht bloß als äußerliche Begebenheit, sondern mit Schilderung des innersten Gemüthszustandes der Handelnden. Es ist als ob die Hemmungen an dem Uhrwerke der Zeit herausgenommen wären, und nun die Räder unaufhaltsam abrollten. Nichts ist der Gewalt der Darstellung in Erregung des Grausens zu vergleichen. An alle Umstände von Duncans Ermordung, den Dolch, der vor Macbeths Augen schwebt, Banquo's Erscheinung beym Gastmahle, Lady Macbeths Nachtwandeln, darf man nur erinnern: was läßt sich darüber sagen, das den Eindruck nicht eher schwächte? Solche Scenen sind einzig, und kommen nur bey diesem Dichter vor, sonst müßte die tragische Muse ihre Maske mit dem Medusenhaupt vertauschen.

Als auf eine Nebensache will ich nur noch auf Shakespeare's weltkluge Gewandtheit aufmerksam machen, der durch ein so ganz nach poetischen Absichten entworfenes Werk einem Könige zu schmeicheln wußte. Jakob der erste leitete sein Geschlecht

vom Banquo ab; er war der erste, der den dreyfachen Scepter von England, Schottland und Irland vereinigte: dies wird in der magischen Erscheinung sichtbar gemacht, und ihm eine lange Reihe glorreicher Nachfolger verheißen. Sogar die Gabe der englischen Könige, gewisse Krankheiten durch Auflegung der Hände zu heilen, die Jakob von Eduard dem Bekenner ererbt zu haben vorgab, und auf die er einen großen Werth legte, wird auf eine natürliche Art erwähnt *). Dergleichen Gelegenheitsstücke kann man sich schon ohne Gefahr für die Poesie gefallen lassen: mit solchen Anspielungen empfahl Aeschylus seinen Mitbürgern den Areopag, und verherrlichte Sophokles Athen.

Wie im Macbeth das Schrecken den höchsten Gipfel erreicht, so ist im König Lear die Wissenschaft des Mitleids erschöpft. Die Hauptpersonen sind hier nicht die handelnden, sondern die leidenden. Es wird hier nicht, wie in den meisten Trauerspielen, ein Unglück geschildert, in welchem die plötzlichen Schläge des Schicksals den getroffenen noch zu ehren scheinen, wo dem Verlust in der Erinnerung an den ehemaligen Besitz immer noch ein schmeichelhafter Trost beywohnt; sondern der Fall in das tiefste Elend, welches der Menschheit alle äußern und innern Vorzüge abstreift, und sie nackter Hülf-

*) Die Nennung Eduards des Bekenners gibt zugleich die Epoche an, worin diese historisch beglaubigte Geschichte vorgeht. Noch stehen zu Inverneß Ruinen von Macbeths Schlosse; die heutigen Grafen von Fife sind Abkömmlinge des wackern Macduff, sie genossen, bis zur Vereinigung Schottlands mit England, besondere Vorrechte wegen ihrer Verdienste um die Krone.

losigkeit Preis gibt. Die dreyfache Würde eines Königs, eines Greises und eines Vaters wird durch den grausamen Undank seiner unnatürlichen Töchter geschändet; der alte Lear, der aus thörichter Zärtlichkeit alles weggegeben, wird wie ein herumschweifender Bettler verstoßen; die kindische Verstandesschwäche, der er schon nahe war, geht in den wildesten Wahnsinn über, und als man ihn aus seiner schmählichen Verlassenheit rettet, ist es zu spät; kein Trost der kindlichen Pflege und der treuen Freundschaft kann mehr an ihm haften; seine körperlichen und geistigen Kräfte sind unheilbar zerrüttet, und ihm bleibt vom Leben nichts weiter übrig, als die Fähigkeit gränzenlos zu lieben und zu leiden. Welch ein Bild gewährt Lears Zusammentreffen mit Edgar in der stürmischen Nacht in einer armseligen Hütte! Edgar, ein Jüngling, ist durch die Ränke seines Bruders und die Verblendung seines Vaters eben so tief von angeborner Hoheit herabgestoßen, als Lear, er fristet sein Leben vor der Verfolgung, als ein von bösen Geistern geplagter Bettler verkleidet. Der Narr des Königs ist, ungeachtet der freywilligen Herabwürdigung, die sein Stand voraussetzt, nächst Kent, Lears treuester Begleiter und weisester Rathgeber. Dieser gutherzige Narr kleidet die Vernunft in seine buntscheckige Tracht, der edelgeborne Bettler spielt den Wahnsinn, und beyde, wenn sie wirklich wären, was sie scheinen, würden noch beneidenswerth im Vergleich mit dem König seyn, der es fühlt, wie ein zerreißender Schmerz seine Vernunft zu überwältigen droht. Eben so erschütternd ist das Zusammentreffen Edgars mit dem geblendeten Gloster; es ist unendlich rührend, wie der verstoßene Sohn der Führer seines Vaters, und

immer noch unter der Verkleidung des Besessenen sein guter Engel wird, der ihn durch einen sinnreichen frommen Betrug vom verzweiflungsvollen Selbstmorde rettet. Doch wer könnte alle die Zusammenstellungen und Lagen einzeln aufzählen, womit der Dichter die Gemüther bestürmt? Ich will nur eine Bemerkung über den Bau des Ganzen machen. Die Geschichte Lears und seiner Töchter ließ Shakespeare ganz so, wie er sie in einer fabelhaften Ueberlieferung vorfand, mit allen Zügen, welche die Einfalt der alten Zeit bezeugen. Aber von der Geschichte Glosters und seiner Söhne enthielt jene Lieferung keine Spur, Shakespeare hat sie aus einer andern Dichtung geschöpft und aus freyem Antriebe hinzugefügt. Man hat dies getadelt, als zerstöre es die Einheit der Handlung. Allein Einheit ist immer da, wenn alles eingeflochtene zur Verwickelung und Auflösung beyträgt. Und mit welcher sinnreichen Kunst greifen die beyden Haupttheile der Composition in einander! Glosters Theilnahme an Lears Schicksal wird für seinen Sohn Edmund das Mittel, ihn völlig zu stürzen, und gibt dem verstoßenen Edgar Gelegenheit der Retter seines Vaters zu werden. Auf der andern Seite ist Edmund thätig in Regans und Gonerills Sache, und die lasterhafte Leidenschaft, die beyde für ihn fassen, bringt sie dahin, an einander und an sich selbst Gerechtigkeit auszuüben. Den dramatischen Bedingungen wäre also wohl hinreichend Genüge geleistet, doch das ist das geringste: diese Zusammenstellung macht eigentlich die erhabene Schönheit des Werkes aus. Die beyden Fälle sind sich in der Hauptsache ähnlich: ein verblendeter Vater verkennt sein echtgesinntes Kind, und die vorgezogenen un-

natürlichen Kinder vergelten es ihm durch Zerstörung seines ganzen Glücks. Aber alle Umstände sind so verschieden, daß diese Geschichten, indem sie auf das Herz gleichmäßig wirken, für die Einbildungskraft einen vollkommenen Gegensatz bilden. Wenn Lear allein durch seine Töchter litte, so würde der Eindruck auf die freylich zerreißende Theilnahme an seinem Privatunglück beschränkt seyn. Aber zwey so unerhörte Beyspiele zu gleicher Zeit stellen sich dar wie eine große Empörung in der sittlichen Welt: das Gemählde wird riesenhaft, und erregt ein Entsetzen, wie die Vorstellung, daß die Himmelskörper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Gewissermaßen um die Ehre der Menschheit zu retten, erhält es Shakespeare seinen Zuschauern immer gegenwärtig, daß die Geschichte in einer wüsten barbarischen Zeit vorgeht: er legt einen besondern Nachdruck darauf, daß die damaligen Britten noch Heiden sind, wiewohl er nicht alle übrigen Umstände mit dieser Annahme der Zeit gelehrt in Uebereinstimmung gesetzt hat. Aus diesem Gesichtspuncte müssen viele Rauhigkeiten im Ausdruck und in den Sitten beurtheilt werden, z. B. die unsittsame Art, wie Gloster seinen Bastard anerkennt, Kents Zank mit dem Haushofmeister, und vornehmlich die persönlich ausgeübte Grausamkeit des Herzogs von Cornwall am Gloster. Selbst die Tugend des biedern Kent trägt das Gepräge eines eisernen Zeitalters, wo sich sowohl im Guten als im Bösen eine ungebändigte Kraft offenbart. Dem Könige sind nicht, unnützer Weise, große Eigenschaften geliehen; der Dichter konnte über unser Mitleiden mit seiner Lage gebieten, ohne zu verhehlen, was er gethan, um sie sich zuzuziehen. Lear ist

jähzornig, gebieterisch und beynahe schon vor Alter kindisch, als er seine jüngste Tochter verstößt, weil sie in die heuchlerischen Uebertreibungen ihrer Schwestern nicht einstimmt. Aber ein Herz zum Lieben hat er, das der innigsten Dankbarkeit empfänglich ist, und noch aus der Verfinsterung seines Verstandes brechen Strahlen eines hohen königlichen Sinnes hervor. Von Cordelia's himmlischer Seelenschönheit, in so wenigen Worten ausgesprochen, wage ich es nicht zu reden: sie darf nur mit Antigone zusammen genannt werden. Man hat ihren Tod zu herbe gefunden, und das Stück wird in England mit der Veränderung aufgeführt, daß sie siegreich und glücklich bleibt. Ich gestehe es, ich begreife nicht, welche Vorstellung von der Kunst und dem dramatischen Zusammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerspiele nach Belieben einen doppelten Ausgang anpassen: einen traurigen für hartherzige Zuschauer, und einen fröhlichen für weichgeschaffene Seelen. Nachdem Lear so vieles überstanden, kann er nur am Schmerz über Cordelia's Tod auf eine tragische Art sterben, und soll er gleichfalls gerettet werden und noch eine glückliche Zeit erleben, so verliert das Ganze seine Bedeutung. Zwar werden nach Shakespeare's Plan die Schuldigen sämmtlich bestraft, denn das Böse zerstört sich selbst; aber die hülfreichen Tugenden kommen überall zu spät, oder ziehen gegen die schlaue Thätigkeit der Bosheit den kürzern. Die Personen haben nur einen schwankenden Glauben an die Vorsehung, wie ihn Heiden haben mögen, und der Dichter zeigt uns eben, daß dieser Glaube, um in seinem ganzen Umfange befestigt zu werden, einen weiteren Raum, als das düstere Erdenleben bedarf.

Diese fünf Trauerspiele, über die ich so eben gesprochen habe, sind verdientermaßen die berühmtesten unter Shakespeare's Werken. Besonders in den drey letzten offenbart sich ein beynahe übermenschlicher Schwung des Genius: der Geist verliert sich eben so sehr in der Betrachtung aller Höhen und Tiefen die sich darin finden, als der erste Eindruck das Gefühl überwältigt. Indessen haben unter den historischen Schauspielen einige eine große tragische Vollkommenheit, und alle glänzen durch eigenthümliche Vorzüge.

An den drey römischen Stücken, Coriolan, Julius Cäsar, und Antonius und Kleopatra, ist besonders die Enthaltsamkeit zu bewundern, womit Shakespeare fremdartige Zuthaten und willkürliche Voraussetzungen ausschließt, und dennoch den Bedürfnissen der Bühne Genüge leistet. Diese Schauspiele sind die Sache selbst, und in der anscheinenden Kunstlosigkeit, die Geschichte ganz so wiederzugeben, wie sie sich vorfindet, verbirgt sich eine ungemeine Kunst. Für jede historische Erscheinung weiß Shakespeare den poetischen Gesichtspunct auszumitteln, und einer aus dem unermeßlichen Ganzen der Weltgeschichte ausgesonderten Reihe von Begebenheiten, ohne etwas daran zu verändern, in sich Einheit und Rundung zu geben. Das öffentliche Leben des alten Roms wird vor unsern Augen durch die großartigste und freyeste dramatische Form aus seinem Grabe auferweckt, und Plutarchs Helden werden durch die beredteste Poesie verherrlicht.

Im Coriolan sind die meisten komischen Einmischungen, weil hier die vielköpfige Menge eine beträchtliche Rolle spielt, und wenn Shakespeare das Volk als Masse in seinen blinden Bewegun-

gen schildert, überläßt er sich fast immer seiner lustigen Laune. Den Plebejern, die ihre Albernheit schon selbst genug zur Schau tragen, ist zum Ueberfluß noch der originelle alte Satyriker Menenius bevgegeben. Es entstehen hieraus drollige Scenen von ganz eigner Art, und die nur in einem solchen politischen Schauspiele möglich sind, z. B. wie Coriolan bey den geringen Bürgern, die er wegen ihrer Feigheit im Kriege verachtet, um das Consulat werben soll, sich aber, innerlich ergrimmt, nicht zu der herkömmlichen Demuth entschließen kann, und ihnen dennoch ihre Stimmen abtrotzt.

Warum das Stück von Julius Cäsar bis zum Falle des Brutus und Cassius fortgeführt werden mußte, damit die Handlung vollständig würde, habe ich schon anderswo gezeigt. *) Cäsar ist keineswegs der Held des Stücks, sondern Brutus ist es. Die liebenswürdige Schönheit dieses Charakters, sein gefühlvoller und patriotischer Heldenmuth ist mit besondrer Sorgfalt ausgeführt. Doch wird mit großer Feinheit angedeutet, wie Cassius dem Brutus an selbstständiger Willenskraft und an Verstand in Beurtheilung der menschlichen Angelegenheiten überlegen ist; wie dieser wegen der Reinheit seines Gemüths und seiner gewissenhaften Gerechtigkeitsliebe nicht zum Partheyhaupte in einem schon ganz verderbten Staate taugt, und wie eigentlich seine Versehen der Sache der Verschwornen eine unglückliche Wendung geben. Man hat in der Rolle Cäsars einige Großsprechereyen als unschicklich getadelt. Allein da er nicht handelnd auftritt, so blieb nichts anders übrig um einen Maßstab seiner Größe

*) Th. II. S. 155.

zu geben, als der Eindruck, den er auf die Uebrigen macht, und seine eigne Zuversicht zu sich selbst. An dieser ließ es Cäsar freylich nicht fehlen, wie wir aus der Geschichte und seinen eignen Schriften wissen; aber er äußerte sie wohl mehr durch leise Verspottung seiner Gegner als in prahlhaften Reden. Für die theatralische Wirkung dieses Schauspiels ist es ein Nachtheil, daß die letzten zwey Aufzüge gegen die ersten an äußerm Glanze und Bewegung etwas abfallen. Cäsars erste Erscheinung in einem festlichen Aufzuge, wo die Musik inne hält und alles schweigt, sobald er spricht, und seine wenigen Worte wie Orakel aufgefaßt werden, ist prächtig; die Verschwörung ist eine wahre Verschwörung, die in verstohlnen Unterredungen und im Dunkel der Nacht den Streich vorbereitet, der am hellen Tage ausgeführt werden und die Verfassung der Welt verändern soll; das verwirrte Gedränge vor Cäsars Ermordung, die allgemeine Bestürzung, selbst der Thäter, nach der That ist meisterlich geschildert; endlich mit dem Leichenbegängniß und der Rede des Antonius erreicht die Wirkung ihren höchsten Gipfel. Cäsars Schatten zeigt sich mächtiger seinen Fall zu rächen, als er selbst es war, ihm vorzubeugen. Nachdem die äußere glänzende Größe des Eroberers und Weltbeherrschers gestürzt worden, bleibt nur die innere Charaktergröße des Brutus und Cassius übrig, um die Bühne und das Gemüth der Zuschauer zu erfüllen: sie stehen gewissermaßen einsam da, ihrem Nahmen gemäß, als die letzten Römer; und es setzt in lebhaftere Spannung, einen gewagten großen Entschluß fassen, als die Folgen der That mit festem Heldenmuth ertragen zu sehen.

Antonius und Kleopatra kann gewissermaßen als eine Fortsetzung des Julius Cäsar betrachtet werden: zwey Hauptcharakter, der des Antonius und der des Augustus sind in beyden Stücken gleichmäßig durchgeführt. Antonius und Kleopatra ist ein Schauspiel von großem Umfange, der Gang ist weniger einfach als im Julius Cäsar. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der politischen und kriegerischen Vorfälle, welche die schließliche Vereinigung der dreygetheilten Welt des römischen Reiches unter einem einzigen Herrn herbeygeführt haben, war vielleicht zu groß, um sie in Einem dramatischen Gemählde zu klarer Ueberschauung zusammen zu fassen. Das ist eben die große Schwierigkeit des historischen Drama's, daß es zugleich ein gedrängter Auszug und eine lebendige Entfaltung der Geschichte seyn muß, diese Schwierigkeit hat Shakespeare meistens glücklich überwunden. Hier aber ist manches, was im Hintergrunde vorgeht, nur so angedeutet, daß daher eine vertraute Bekanntschaft mit der Geschichte vorausgesetzt wird, und das Verständniß eines Kunstwerkes sollte doch immer von fremdem Unterrichte unabhängig seyn. Manche historisch bedeutende Personen erscheinen und verschwinden im Vorübergehn; das Vorbereitende und Mitwirkende ist nicht genugsam in Massen gesammelt, um den Blick nicht zu zerstreuen. Die Hauptpersonen treten indessen durch Zeichnung und Farbe auf das nachdrücklichste hervor, und fesseln die Einbildungskraft. Im Antonius sieht man ein Gemisch von großen Eigenschaften, Schwächen und Lastern: gewaltthätigen Ehrgeiz und großmüthige Aufwallungen; Versunkenheit in üppigen Genuß und edle Schaam über seine eignen Verirrungen, Erman-

nung zu würdigen Entschlüssen, die immer wieder an den Verführungen eines Weibes scheitern. Es ist Herkules in den Fesseln der Omphale, aus der fabelhaften Heldenzeit in die historische, und in römisches Costum übertragen. Die buhlerischen Künste der Kleopatra sind ohne Schonung dargelegt: auch sie ist ein zweydeutiges Wesen, aus königlichem Stolz, weiblicher Eitelkeit, Wollust, Wankelmuth und wahrer Anhänglichkeit zusammengesetzt. Wiewohl ihre und des Antonius gegenseitige Leidenschaft ohne sittliche Würde ist, so erregt sie dennoch die Theilnahme als eine unüberwindliche Bezauberung: sie scheinen für einander geschaffen zu seyn, weil Kleopatra eben so einzig durch ihre verführerischen Reize ist, als Antonius durch den Glanz seiner Thaten. Da sie für einander sterben, verzeiht man ihnen für einander gelebt zu haben. Mit dem offnen und hingegebenen Charakter des Antonius contrastirt die herzlose Kleinlichkeit des Cäsar Octavianus vortrefflich, die Shakespeare vollkommen durchschaut hat, ohne sich durch das Glück und den Ruhm des Augustus irre machen zu lassen.

Timon von Athen und Troilus und Cressida sind keine historischen Schauspiele, aber man kann sie auch eigentlich weder Trauerspiele noch Lustspiele nennen. Durch die Wahl des Stoffes aus dem Alterthum haben sie einige Verwandtschaft mit den römischen Stücken, deswegen habe ich bis hieher verspart, von ihnen zu reden.

Timon von Athen hat unter den Werken Shakespeare's am meisten den Charakter der Satyre: der lachenden in der Schilderung der Schmeichler und Schmarotzer, der juvenalischen Satyre des Unwillens in der Bitterkeit und den Verwünschungen

Timons über den Undank der falschen Welt. Die Geschichte ist sehr einfach behandelt, und theilt sich bestimmt in große Massen: im ersten Aufzug das Freudenleben Timons, seine großmüthige und gastfreye Verschwendung, und der Zudrang jeder Art von Bewerbung um ihn her; im zweyten und dritten Aufzug seine Schuldennoth und die dadurch veranlaßte Prüfung der vermeynten Freunde, welche von ihnen sämmtlich übel bestanden wird; im vierten und fünften, Timons Flucht in die Wildniß, seine menschenfeindliche Schwermuth und sein Tod. Das einzige, was man eine Episode nennen kann, ist die Verbannung des Alcibiades und seine Rückkehr mit gewaffneter Hand. Indessen ist es ebenfalls ein Beyspiel von dem Undank eines Staates gegen seinen Vertheidiger, wie dort der Privatfreunde gegen ihren Wohlthäter. Und wie die Verdienste des Feldherrn um seine Mitbürger mehr Charakterstärke voraussetzen als die des großmüthigen Verschwenders, so sticht auch ihr Betragen gegen einander ab: Timon härmt sich selber zu Tode, Alcibiades schafft sich mit Gewalt das verlorne Ansehen wieder. Wenn der Dichter, wie billig, gegen den gewöhnlichen Weltlauf mit Timon Parthey nimmt, so schont er auf der andern Seite diesen auch nicht. Timon war ein Thor in seiner Güte, er ist ein Wahnsinniger in seinem Unwillen: überall fehlt ihm die Weisheit, welche Maß zu halten lehrt. Wiewohl er die Wahrheit seiner ausschweifenden Gefühle durch den Tod bewährt, und da er einen Schatz ausgräbt, den Reichthum von sich stößt, der ihn wiederum aufzusuchen scheint, so sieht man doch deutlich genug, daß die Eitelkeit immer einzig seyn zu wollen an den beyden Rollen, die er spielt, sowohl an seiner

freygebigen Selbstvergessenheit als an seiner einsiedlerischen Verschlossenheit, einigen Antheil hat. Dies kommt besonders in der unvergleichlichen Scene zum Vorschein, als der Cyniker Apemantus den Timon in der Wildniß besucht. Sie haben eine Art Brodneid auf einander in Bezug auf das Gewerbe des Menschenhasses: der Cyniker wirft dem verarmten Reichen vor, nur aus Noth die Lebensart ergriffen zu haben, die er längst aus freyer Wahl führte, und Timon kann den Gedanken nicht ertragen, bloß ein Nachahmer des Cynikers zu seyn. Da bey diesem Gegenstand die Wirkung nur durch Häufung ähnlicher Züge erreicht werden konnte, so hat Shakespeare in der Mannigfaltigkeit der Schattirungen einen bewundernswürdigen Verstand aufgewendet. Welch ein vielstimmiges Concert von Schmeicheleyen und leeren Bezeugungen der Ergebenheiten! Ungemein belustigend ist es, wie die Bewerber, zerstreut durch die zerrüttete Lage ihres Gönners, auf die Witterung eines neuen Glückes, das ihn betroffen, sogleich wieder herzuströmen. In den Reden Timons nach seiner Enttäuschung sind alle feindseligen Bilder der Sprache erschöpft, es ist ein Wörterbuch beredter Flüche.

Troilus und Cressida ist das einzige Schauspiel, welches Shakespeare unaufgeführt hat drucken lassen. Es scheint, er wollte hier einmal, unbekümmert um theatralische Wirkung, der Feinheit seines eignen Witzes und der Neigung zu einer gewissen Hinterlist in der Charakteristik Genüge leisten. Das Ganze ist eine durchgeführte Ironie auf die Krone aller Heldensagen, den trojanischen Krieg. Die Verächtlichkeit seiner Ursache, die Schläfrigkeit und Uneinigkeit, womit er geführt worden, so

daß die Belagerung Troja's zehn Jahr dauern konnte, werden durch die herrlichen Beschreibungen, die weisen und sinnreichen Sprüche, wovon alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von sich selbst und von einander nur in ein desto helleres Licht gesetzt. Das Herrscheransehen des Agamemnon, die persönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Nestor, die Schlauheit des Ulysses bewirken eben nichts; da sie endlich einen Zweykampf des groben Prahlers Ajax mit Hektor veranstaltet haben, will sich dieser nicht ernstlich schlagen, weil Ajax sein Vetter ist. Achilles ist am übelsten behandelt: nachdem er sich lange in unthätigem Uebermuth gespreizt, und als eine seiner würdige Gesellschaft sich den Thersites zum Lustigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieser gerade wehrlos ist, und läßt ihn durch seine Myrmidonier erschlagen. Bey dem allen ängstige man sich nicht, als wäre hiedurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die Ilias hatte Shakespeare vor Augen, sondern die Ritterromane vom trojanischen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergeflossen sind. Hier ist auch der Liebeshandel des Troilus und der Cressida zu Hause, eine damals in England so volksmäßige Geschichte, daß ihre Nahmen zum Sprüchwort geworden waren, Troilus für treue und betrogne Liebe, Cressida für weibliche Falschheit. Der Nahme des Vermittlers zwischen ihnen, des Pandarus, ist sogar in die englische Sprache übergegangen, (a pander) um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Personen beyderley Geschlechts ähnliche Dienste widmen. Aeußerst komisch ist die unendliche Bethulichkeit des höfischen Pandarus, die Liebenden zusam-

menzubringen, die seiner gar nicht bedürfen, da Cressida sich genugsam selbst verführt. Es ist freylich etwas lüstern, aber sehr zierlich geschildert, wie diese verrätherische Schöne durch Weigern lockt, und aus der jungfräulichen Sittsamkeit, die sie vorgibt, einen buhlerischen Reiz zu machen weiß. Troilus, das Muster der Liebhaber, sieht es geduldig an, wie seine Geliebte eine Verständniß mit dem Diomedes anknüpft. Er schwört zwar, sich zu rächen, aber trotz seinem Ungestüm in der Schlacht des nächsten Tages, fügt er niemanden Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit einem Wort, Shakespeare hat nicht gewollt, daß in dieser Helden-Komödie, wo alles durch seinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poesie auf Bewunderung Anspruch zu machen scheint, irgendwo Raum für die Achtung und Theilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hectors Charakter ausnimmt; aber in diesem Doppelsinn der Darstellung liegt eine auserlesene Unterhaltung.

Die aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele sind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichsten Werken Shakespeare's, und zum Theil aus der reifsten Zeit. Ich sage mit Bedacht, eines seiner Werke, denn offenbar hat sie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zusammengeordnet. Es ist gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre Triebfedern sind so lichtvoll durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darstellung sie der Einbildungskraft unauslöschlich

einprägt. Allein diese Reihe von Schauspielen ist dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu ertheilen; sie bietet für alle Zeiten gültige Beyspiele vom politischen Weltlaufe dar. Dieser Spiegel der Könige sollte ein Handbuch junger Fürsten seyn: sie können daraus die innere Würde ihres angestammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Usurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyranney, die sich selbst untergräbt, indem sie sich fester gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menschenalter hinaus. Acht unter diesen Schauspielen, von Richard dem Zweyten bis zu Richard dem Dritten, schließen sich durch ununterbrochene Zeitfolge an einander an, und umfassen eine thatenvolle Periode der englischen Geschichte von beynahe einem Jahrhundert. Die darin geschilderten Begebenheiten erfolgten nicht bloß auf einander, sondern sie sind auf das genaueste unter sich verkettet, und erst mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung endigt der Kreislauf der Empörungen, Parteyungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des zweyten Absetzung begonnen hatte. Die verwahrloste Regierung des zuletzt genannten Königs, und sein schlechtes Betragen gegen seine eignen Verwandten zog ihm Bolingbroke's Empörung zu; jedoch war seine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieser kluge Stifter des Hauses Lancaster genoß als Heinrich der Vierte die Früchte seiner That nicht in Ruhe: seine aufrührischen Barone, dieselben,

freygebigen Selbstvergessenheit als an seiner einsiedlerischen Verschlossenheit, einigen Antheil hat. Dies kommt besonders in der unvergleichlichen Scene zum Vorschein, als der Cyniker Apemantus den Timon in der Wildniß besucht. Sie haben eine Art Brodneid auf einander in Bezug auf das Gewerbe des Menschenhasses: der Cyniker wirft dem verarmten Reichen vor, nur aus Noth die Lebensart ergriffen zu haben, die er längst aus freyer Wahl führte, und Timon kann den Gedanken nicht ertragen, bloß ein Nachahmer des Cynikers zu seyn. Da bey diesem Gegenstand die Wirkung nur durch Häufung ähnlicher Züge erreicht werden konnte, so hat Shakespeare in der Mannigfaltigkeit der Schattirungen einen bewundernswürdigen Verstand aufgewendet. Welch ein vielstimmiges Concert von Schmeicheleyen und leeren Bezeugungen der Ergebenheiten! Ungemein belustigend ist es, wie die Bewerber, zerstreut durch die zerrüttete Lage ihres Gönners, auf die Witterung eines neuen Glückes, das ihn betroffen, sogleich wieder herzuströmen. In den Reden Timons nach seiner Enttäuschung sind alle feindseligen Bilder der Sprache erschöpft, es ist ein Wörterbuch beredter Flüche.

Troilus und Cressida ist das einzige Schauspiel, welches Shakespeare unaufgeführt hat drucken lassen. Es scheint, er wollte hier einmal, unbekümmert um theatralische Wirkung, der Feinheit seines eignen Witzes und der Neigung zu einer gewissen Hinterlist in der Charakteristik Genüge leisten. Das Ganze ist eine durchgeführte Ironie auf die Krone aller Heldensagen, den trojanischen Krieg. Die Verächtlichkeit seiner Ursache, die Schläfrigkeit und Uneinigkeit, womit er geführt worden, so

daß die Belagerung Troja's zehn Jahr dauern konnte, werden durch die herrlichen Beschreibungen, die weisen und sinnreichen Sprüche, wovon alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von sich selbst und von einander nur in ein desto helleres Licht gesetzt. Das Herrscheransehen des Agamemnon, die persönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Nestor, die Schlauheit des Ulysses bewirken eben nichts; da sie endlich einen Zweykampf des groben Prahlers Ajax mit Hektor veranstaltet haben, will sich dieser nicht ernstlich schlagen, weil Ajax sein Vetter ist. Achilles ist am übelsten behandelt: nachdem er sich lange in unthätigem Uebermuth gespreizt, und als eine seiner würdige Gesellschaft sich den Thersites zum Lustigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieser gerade wehrlos ist, und läßt ihn durch seine Myrmidonier erschlagen. Bey dem allen ängstige man sich nicht, als wäre hiedurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die Ilias hatte Shakespeare vor Augen, sondern die Ritterromane vom trojanischen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergeflossen sind. Hier ist auch der Liebeshandel des Troilus und der Cressida zu Hause, eine damals in England so volksmäßige Geschichte, daß ihre Nahmen zum Sprüchwort geworden waren, Troilus für treue und betrogne Liebe, Cressida für weibliche Falschheit. Der Nahme des Vermittlers zwischen ihnen, des Pandarus, ist sogar in die englische Sprache übergegangen, (a pander) um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Personen beyderley Geschlechts ähnliche Dienste widmen. Aeußerst komisch ist die unendliche Bethulichkeit des höfischen Pandarus, die Liebenden zusam-

menzubringen, die seiner gar nicht bedürfen, da Cressida sich genugsam selbst verführt. Es ist freylich etwas lüstern, aber sehr zierlich geschildert, wie diese verrätherische Schöne durch Weigern lockt, und aus der jungfräulichen Sittsamkeit, die sie vorgibt, einen buhlerischen Reiz zu machen weiß. Troilus, das Muster der Liebhaber, sieht es geduldig an, wie seine Geliebte eine Verständniß mit dem Diomedes anknüpft. Er schwört zwar, sich zu rächen, aber troß seinem Ungestüm in der Schlacht des nächsten Tages, fügt er niemanden Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit einem Wort, Shakespeare hat nicht gewollt, daß in dieser Helden-Komödie, wo alles durch seinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poesie auf Bewunderung Anspruch zu machen scheint, irgendwo Raum für die Achtung und Theilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hectors Charakter ausnimmt; aber in diesem Doppelsinn der Darstellung liegt eine auserlesene Unterhaltung.

Die aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele sind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichsten Werken Shakespeare's, und zum Theil aus der reifsten Zeit. Ich sage mit Bedacht, eines seiner Werke, denn offenbar hat sie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zusammengeordnet. Es ist gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre Triebfedern sind so lichtvoll durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darstellung sie der Einbildungskraft unauslöschlich

einprägt. Allein diese Reihe von Schauspielen ist dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu ertheilen; sie bietet für alle Zeiten gültige Beyspiele vom politischen Weltlaufe dar. Dieser Spiegel der Könige sollte ein Handbuch junger Fürsten seyn: sie können daraus die innere Würde ihres angestammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Usurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyranney, die sich selbst untergräbt, indem sie sich fester gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menschenalter hinaus. Acht unter diesen Schauspielen, von Richard dem Zweyten bis zu Richard dem Dritten, schließen sich durch ununterbrochene Zeitfolge an einander an, und umfassen eine thatenvolle Periode der englischen Geschichte von beynahe einem Jahrhundert. Die darin geschilderten Begebenheiten erfolgten nicht bloß auf einander, sondern sie sind auf das genaueste unter sich verkettet, und erst mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung endigt der Kreislauf der Empörungen, Parteyungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des zweyten Absetzung begonnen hatte. Die verwahrloste Regierung des zuletzt genannten Königs, und sein schlechtes Betragen gegen seine eignen Verwandten zog ihm Bolingbroke's Empörung zu; jedoch war seine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieser kluge Stifter des Hauses Lancaster genoß als Heinrich der Vierte die Früchte seiner That nicht in Ruhe: seine aufrührischen Barone, dieselben,

die ihm zum Throne verholfen, machten ihm viel zu schaffen; auf der andern Seite war er eifersüchtig auf die glänzenden Eigenschaften seines Sohnes, und dies Mißtrauen, mehr als wirklich Neigung, bewog den Prinzen, sich in ausschweifende Gesellschaft zu werfen, um allen Schein des Ehrgeizes zu vermeiden. Beydes zusammen macht den Inhalt der zwey Abtheilungen von Heinrich dem Vierten aus, die Unternehmungen der Mißvergnügten in den ernsthaften, die wilden Jugendstreiche des Kronprinzen in den komischen Scenen. Als dieser kriegerische Fürst unter dem Nahmen Heinrichs des Fünften den Thron bestieg, war er entschlossen, sein zweydeutiges Erbrecht zu behaupten; er hielt auswärtige Eroberungen für das beste Mittel, um innerlichen Unruhen vorzubeugen, und dies veranlaßte den glorreichen aber in seinen Folgen mehr schädlichen als ersprießlichen Krieg mit Frankreich, welchen Shakespeare in dem Schauspiele von Heinrich dem Fünften verherrlicht hat. Der frühzeitige Tod dieses Königs, die lange Minderjährigkeit Heinrichs des Sechsten, und seine fortwährende Unmündigkeit in der Regierungskunst brachten das größte Unglück über England. Die Zwietracht unter den Regenten, und daraus entsprungene schlechte Verwaltung verschuldete den Verlust der französischen Eroberungen; es fand sich ein kühner Thronbewerber, dessen Erbrecht unbestreitbar war, wenn man nicht annimmt, daß durch die Verjährung dreyer Regierungen eine Usurpation gültig werden könne. So entstand die Fehde der Häuser York und Lancaster, die das Königreich viele Jahre hindurch verwüstete, und mit dem Siege des Hauses York endigte. Alles dies hat Shakespeare in den drey

Theilen Heinrichs des Sechsten dargestellt. Eduard der Vierte verkürzte sein Leben durch üppigen Genuß, und erfreute sich des durch so viele grausame Thaten erkauften Thrones nicht lange. Sein Bruder Richard, der an der Erhebung des Hauses York großen Antheil hatte, war mit der Regentschaft nicht zufrieden, seine Herrschsucht bahnte ihm durch geheime und gewaltsame Verbrechen den Weg zum Throne; aber seine düstre Tyranney machte ihn zum Greuel des Volkes, und zog ihm den verdienten Untergang zu. Ihn besiegte ein Abkömmling des königlichen Hauses, der von den Bürgerkriegen unbefleckt geblieben war, und was in seinem Erbrecht mangelhaft scheinen konnte, ergänzte sein Verdienst als Befreyer seines Vaterlandes von einem Ungeheuer. Mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung hebt eine neue Epoche der englischen Geschichte an: der Fluch schien endlich entsühnt zu seyn, und so spät erst endigte die Reihe von Usurpationen, Empörungen und bürgerlichen Kriegen, alle ursprünglich durch den Leichtsinn veranlaßt, womit Richard der Zweyte die Krone verscherzt hatte.

Dies ist die unverkennbare Beziehung dieser acht Schauspiele auf einander, doch wurden sie nicht in der chronologischen Ordnung entworfen. Die vier letzten dichtete Shakespeare allem Ansehen nach zuerst, von den drey Theilen Heinrichs des Sechsten ist es ausgemacht, und Richard der Dritte ist nicht bloß durch den Inhalt eine Fortsetzung von diesen, sondern auch ganz in demselben Styl gearbeitet. Hierauf ging Shakespeare bis auf Richard den Zweyten zurück, und fügte die zweyte Reihe mit sorgfältiger Kunst an die erste an. Die Trilogien der Alten haben uns schon ein Beyspiel gegeben, daß es

nicht unmöglich ist, ein dramatisches Ganzes vollständig zu schließen, und dennoch Hinweisungen auf etwas vorhergehendes und nachfolgendes hineinzulegen. Auch endigen die meisten dieser Schauspiele mit einem ganz bestimmten Abschnitte in der Geschichte: Richard der Zweyte mit der Ermordung dieses Königs; der zweyte Theil Heinrichs des Vierten mit der Thronbesteigung seines Sohns; Heinrich der Fünfte mit dem Friedensschluß mit Frankreich; der erste Theil Heinrichs des Sechsten ebenfalls mit einem Friedensschluß; der dritte mit Heinrichs Ermordung und Eduards Thronbesteigung; Richard der Dritte mit seiner Niederlage und seinem Tode. Weniger befriedigend ist der erste Theil Heinrichs des Vierten und der zweyte Heinrichs des Sechsten abgerundet. Durch die Niederlage Percy's war die Empörung der Großen nur zur Hälfte gedämpft, die auch in dem folgenden Theile des Stückes fortgesetzt wird. Eben so wenig war Yorks Sieg bey St. Alban ein entscheidender Vorfall in dem Kriege der beyden Häuser. Ueber diese dramatische Unvollkommenheit, wenn man es so nennen will, hat sich Shakespeare um weit bedeutender Vortheile willen hinausgesetzt. Das Gemählde des bürgerlichen Krieges war zu groß und furchtbar reich für ein einziges Schauspiel, und doch bot die ununterbrochne Reihe der Begebenheiten keinen bequemeren Ruhepunct dar. Heinrichs des Vierten Regierung hätte allerdings in einem Stücke umfaßt werden können, aber sie hatte zu wenig tragisches Interesse, und zu wenig historischen Glanz, um in einer durchgehends ernsthaften Behandlung anziehend zu seyn: Shakespeare hat also den komischen Charaktern, die zum Gefolge des Prinzen Heinrich

gehören, die freyeste Entwickelung gegeben, und dieses beständige Zwischenspiel der politischen Ereignisse nimmt die Hälfte des Raums ein.

Die beyden übrigen Schauspiele aus der englischen Geschichte sind chronologisch von dieser Reihe getrennt: König Johann regierte beynahe zwey Jahrhunderte vor Richard dem Zweyten, und zwischen Richard den Dritten und Heinrich den Achten fällt die lange Regierung Heinrichs des Siebenten, die Shakespeare mit Recht, als keiner dramatischen Behandlung empfänglich, überging. Indessen kann man diese Schauspiele gewissermaßen als den Prolog und den Epilog der zusammengehörigen acht ansehen. Im König Johann sind schon alle die politischen und nationalen Motive angegeben, die in den folgenden Stücken eine so große Rolle spielen: Kriege und Friedensschlüsse mit Frankreich; eine Usurpation und die tyrannischen Thaten, die sie nach sich zieht; der Einfluß der Geistlichkeit, die Partheyungen der Großen. Heinrich der Achte hingegen zeigt uns den Uebergang in ein anderes Zeitalter: die Politik des neueren Europa, ein verfeinertes Hofleben unter einem wollüstigen Monarchen, den gefährlichen Stand der Günstlinge, die selbst gestürzt werden, nachdem sie andere haben stürzen helfen, mit einem Wort, den Despotismus unter glimpflicheren Formen, aber nicht weniger ungerecht und grausam. Durch die Prophezeyhung bey Elisabeths Geburt hat Shakespeare sein großes Gedicht über die englische Geschichte des Mittelalters gewissermaßen bis auf seine eigne Zeit heruntergeführt, wenigstens so weit als sich so neue Begebenheiten noch mit Sicherheit behandeln ließen. Vermuthlich hat er diese

beyden Schauspiele, König Johann *) und Heinrich den Achten, in der angegebenen Absicht später zu den übrigen hinzugedichtet.

Im König Johann sind die politischen und kriegerischen Vorfälle mit feyerlichem Pomp ausgestattet, eben weil sie wenig wahre Größe haben. Die Falschheit und Selbstsucht der Fürsten redet im Styl der Manifeste: conventionelle Würde ist am unentbehrlichsten, wo es an persönlicher fehlt. Der Bastard Faulconbridge ist der geistreiche Dollmetscher dieser Sprache; er verspottet die geheimen Triebfedern der Politik, ohne sie zu misbilligen, denn er gesteht sich selber ein, daß er sein Glück durch ähnliche Mittel zu machen sucht, und will lieber zu den Betrügern als zu den Betrogenen gehören, da nach seiner Ansicht der Weltlauf keine andre Wahl zuläßt. Sein Rechtshandel mit seinem Bruder über die Erbschaft seines angeblichen Vaters, wodurch er am Hofe seine Anerkennung als natürlicher Sohn des ritterlichsten Königs von England, Richard Löwenherz, bewirkt, bildet ein sehr unterhaltendes und originales Vorspiel im Stücke selbst. Mitten unter so vielen Verkleidungen der wirklichen Gesinnungen und nicht gefühlten Äußerungen macht es einen desto tieferen Eindruck, wenn uns der Dichter die menschliche Natur ohne Hülle zeigt, und tiefe Blicke in das Innere der Gemüther werfen

*) Nähmlich das in die Sammlung seiner Werke aufgenommene Stück dieses Nahmens. Es gibt eines älteren König Johann in zwey Theilen, wovon jenen eine Umarbeitung ist: vielleicht ein Jugendwerk Shakespeare's, wiewohl von den englischen Kritikern bisher nicht dafür anerkannt. Siehe den Anhang.

läßt. Die kurze Scene, wo Johann den Hubert auffordert, seinen jungen Nebenbuhler um den Besitz des Thrones, Arthur, aus dem Wege zu räumen, ist ein unübertreffliches Meisterstück: der scheue Verbrecher wagt selbst kaum zu sagen, was er dem andern zu thun zumuthet. Der zarte und liebenswürdige Prinz Arthur wird ein Opfer gewissenlosen Ehrgeizes: sein Schicksal erregt die innigste Theilnahme. Als Hubert ihn mit einem glühenden Eisen zu blenden droht, und durch seine Bitten erweicht wird, würde das Mitleiden fast zu schmerzlich fallen, wenn es nicht durch die Anmuth der kindlichen Reden Arthurs versüßt würde. Constantia's mütterliche Verzweiflung über die Gefangennehmung ihres Sohnes ist ebenfalls von der höchsten Schönheit; und selbst die letzten Augenblicke Johanns, eines ungerechten und schwachen Fürsten, den man weder achten noch bewundern kann, sind so geschildert, daß sie den Unwillen gegen ihn auslöschen, und mit ernsten Betrachtungen über die willkürlichen Vergehungen und das unvermeidliche Loos der Sterblichen erfüllen.

In Richard dem Zweyten zeigt uns Shakespeare eine edle königliche Natur, zuerst durch Leichtsinn und die Verirrungen einer ungezähmten Jugend verdunkelt, dann durch das Unglück geläutert und in höherem Glanze verklärt. Als er sich selbst der Liebe und Ehrerbietung seiner Unterthanen verlustig gemacht hat, im Begriff auch des Thrones verlustig zu werden, da fühlt er mit schmerzlicher Begeisterung den erhabenen Beruf der Königswürde, und ihre über persönliches Verdienst und wandelbare Veranstaltungen hinausgehenden Vorrechte. Nachdem die irdische Krone von seinem

Haupte gefallen ist, erscheint er erst recht als ein König, dessen angebornen Adel keine Erniedrigung vernichten kann. Dies fühlt ein armer Reitknecht: es empört ihn, daß seines Herrn Lieblingspferd den stolzen Bolingbroke bey seinem Krönungszuge getragen, er sucht den gefangenen König im Kerker auf, und beschämt so die abtrünnigen Großen. Der politische Hergang der Absetzung ist mit außerordentlicher Weltkenntniß dargestellt: wie die Ebbe des Glücks auf der einen Seite, und dessen schwellende Flut auf der andern alles mit sich fortreißt; wie Bolingbroke schon als König handelt, und seine Anhänger sich auch gegen ihn so benehmen, als wäre er es wirklich, während er immer noch vorgibt, er komme bloß, um sein Erbrecht und die Abstellung der Misbräuche mit gewaffneter Hand zu fodern. Die Usurpation ist längst vollbracht, ehe das Wort ausgesprochen und die Sache öffentlich anerkannt wird. Der alte Johann von Gaunt ist ein Muster ritterlicher Biederkeit: er steht da wie ein Pfeiler der Vorzeit, die er überlebt hat. Sein Sohn Heinrich der Vierte war ihm durchaus unähnlich: dieser Charakter ist in den drey Stücken, worin er erscheint, vortrefflich gehalten. Man sieht darin ein Gemisch von Härte, Mäßigung und Klugheit, das in der That hinreichte, ihn auf dem gewaltsam erworbnen Thron zu befestigen; aber ohne Offenheit, ohne wahre Herzlichkeit, und edler Aufwallungen unfähig, konnte er seine Regierung so wenig beliebt machen, daß man sogar den verstoßenen Richard zurückwünschte.

Der erste Theil Heinrichs des Vierten glänzt in den ernsthaften Scenen besonders durch die Entgegenstellung zweyer jungen Helden: des

Prinzen Heinrich und Percy's, mit dem charakteristischen Nahmen Heißsporn. Alle Liebenswürdigkeit und Anmuth ist freylich auf Seiten des Prinzen: wie vertraut er sich auch mit schlechter Gesellschaft macht, so kann man ihn doch nie damit verwechseln, das unedle berührt ihn ohne ihn zu beflecken, und seine wildesten Streiche erscheinen bloß als eine witzige Schalkheit, wodurch sich sein strebender Geist wegen einer gezwungenen Unthätigkeit Luft macht; denn bey der ersten Gelegenheit, die ihn aus diesem Rausch des Leichtsinns weckt, zeichnet er sich ohne Anstrengung auf das ritterlichste aus. Percy's ungestüme Tapferkeit ist nicht ohne eine Beymischung von rauhen Sitten, von Uebermuth und knabenhaftem Starrsinn; aber diese Fehler, die ihm einen frühen Untergang bereiten, können das herrliche Bild seiner edlen Jugend nicht entstellen; man wird von seinem Feuer hingerissen, indem man ihn tadelt. Warum eine so furchtbare Empörung gegen einen nicht beliebten und eigentlich unrechtmäßigen Fürsten mißlang, hat Shakespeare vortrefflich entwickelt: die abergläubischen Einbildungen Glendowers von sich selbst, die Weichlichkeit des jungen Mortimer, die Unbändigkeit Percy's, die keinem vorsichtigen Rath Gehör gibt, die Unentschlüßigkeit seiner ältern Freunde, der Mangel an Einheit der Triebfedern und des Plans, sind mit feinen jedoch unverkennbaren Zügen charakterisirt. Nachdem Percy vom Schauplatze abgetreten, ist freylich der Glanz der Unternehmung dahin: es bleiben nur untergeordnete Theilnehmer an der Empörung übrig, die von Heinrich dem Vierten mehr durch Politik als durch Kriegsthaten unterjocht werden. Diese Magerkeit des Stoffes zu überwinden,

hat Shakespeare in dem zweyten Theile des Schauspiels große Kunst aufwenden müssen, da er sich niemals erlaubte, die Geschichte willkürlich zu schmücken, mehr als es die dramatische Form unumgänglich foderte. Verwirrte Nachrichten vom Schlachtfelde eröffnen das Stück: der gewaltige Eindruck vom Falle Percy's, dessen Nahme und Ruf recht dazu geschaffen war, das Feldgeschrey eines kühnen Unternehmens zu seyn, macht ihn gewissermaßen nach seinem Tode zur mithandelnden Person. In den letzten Aufzügen beschäftigen uns die Gewissensbisse des kranken Königs, seine Bekümmernisse über die Aufführung des Kronprinzen, und die Aufklärung des Misverständnisses zwischen Vater und Sohn, welche einige rührende Scenen veranlassen. Alles dieses würde indessen nicht hinreichen die Bühne zu füllen, wenn die ernsthaften Begebenheiten nicht durch ein Lustspiel unterbrochen würden, das durch beyde Theile des Schauspieles fortläuft, von Zeit zu Zeit durch neue Figuren bereichert wird, und am Schlusse des Ganzen ebenfalls erst seine Katastrophe hat, wie nähmlich Heinrich der Fünfte sogleich nach seiner Thronbesteigung die Gefährten seiner jugendlichen Ausschweifungen, die sich große Gunst von ihm versprechen, in die gebührende Ferne verweist.

Falstaff ist der Gipfel von Shakespeare's komischer Erfindungskraft. Er hat diesen Charakter in drey Schauspielen in immer neuen Lagen durchgeführt, ohne sich zu erschöpfen; die Figur ist so bestimmt und individuell gezeichnet, daß sie schon dem bloßen Leser den Eindruck einer ganz persönlichen Bekanntschaft gewährt. Falstaff ist der angenehmste und unterhaltendste Taugenichts, der je geschildert worden. Seine verächtlichen Eigenschaften wer-

den nicht verkleidet: alt und dabey lüstern und liederlich; übermäßig wohlbeleibt und immer darauf bedacht, sich durch Speise und Trank und Schlaf zu pflegen; beständig in Schulden und wenig gewissenhaft in der Wahl der Mittel um sich Geld zu verschaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böse Zunge hinter dem Rücken seiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man sieht, daß seine zärtliche Besorgniß für ihn selbst ohne alle Beymischung von Tücke gegen Andre ist; nur in der behaglichen Ruhe seiner Sinnlichkeit will er nicht gestört werden, und diese erkauft er durch die Geschäftigkeit seines Verstandes. Immer aufgeräumt und guter Laune, immer bereit Andre zum Besten zu haben und über sich selbst Spaß zu verstehen, so daß er mit Recht von sich rühmt, er sey nicht bloß witzig, sondern veranlasse auch Andre es zu seyn, ist er ein vortrefflicher Gesellschafter des jugendlichen Müßigganges und Leichtsinns. Unter einem unbeholfnen Aeußern verbirgt er einen äußerst gewandten Geist: er weiß geschickt einzulenken, sobald seine gewagten Späße anfangen zu mißfallen; er unterscheidet mit Scharfsinn die Personen, wo er sich um Gunst bewerben muß, und die, bey welchen er sich eine vertrauliche Ueberlegenheit anmaßen darf. Er ist so überzeugt, daß die Rolle, die er spielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchschlüpfen kann, daß er auch sich selbst gegenüber niemals ganz ernsthaft ist, und seinen Lebenswandel, seine Verhältnisse zu andern und seine sinnliche Philosophie auf eine lustige Weise einkleidet. Man sehe nur seine unvergleichlichen Selbstgespräche über die Ehre, über den Einfluß des Weines auf die Tapferkeit, seine Beschreibun-

gen von dem bettelhaften Gesindel, das er zum Kriege angeworben, vom Friedensrichter Schaal, u. s. w. Falstaff hat einen ganzen Hof ergötzlicher Caricaturen um sich her, die nach einander auftreten, ohne ihn je zu verdunkeln. Das Abenteuer, wie der Prinz, als Räuber verkleidet, ihm seinen eben gewonnenen Raub wieder abnimmt; wie beyde gegenseitig die Rolle des Königs und des Kronprinzen spielen; Falstaffs Betragen im Kriege; seine Rekruten-Aushebung; seine Gönnerschaft gegen den Friedensrichter, womit es nachher ein so übles Ende nimmt, dies alles bildet eine Reihe eben so lustiger als fein charakterischer Scenen von der originellsten Art, die gerade nur in einem solchen historischen Schauspiele Statt finden konnten, wie dieses ist.

Verschiedne der komischen Rollen aus Heinrich dem Vierten sind in den lustigen Weibern von Windsor fortgesetzt. Dies Stück soll Shakespeare vermöge einer Auffoderung der Königinn Elisabeth gedichtet haben, *) welche den Charakter Falstaffs bewunderte, und ihn noch einmal, und zwar verliebt angebracht zu sehen wünschte. Verliebt konnte nun Falstaff zwar eigentlich nicht seyn, aber er konnte es aus andern Absichten vorgeben, und sich allenfalls einbilden, man wäre in ihn verliebt.

*) Zuverlässig weiß man, daß es vor der Königinn aufgeführt worden. Manche örtliche Schilderungen von Windsor, und eine Anspielung, wodurch der Orden des Hosenbandes sehr dichterisch verherrlicht wird, machen es glaublich, daß das Schauspiel bestimmt war, zuerst auf dem Schlosse zu Windsor gegeben zu werden, wo der Orden seinen Capitelsaal hat, vielleicht bey Gelegenheit eines Ordensfestes.

Er macht hier als Glücksritter zwey Frauen zugleich den Hof, die sich verabreden, ihm scheinbar Gehör zu geben, um einen erlaubten Scherz mit ihm zu treiben. Die ganze Anlage der Intrigue ist daher aus dem gewöhnlichen Kreise des Lustspiels genommen, jedoch sehr reich und künstlich mit einem andern Liebeshandel zusammengewebt. Der Umstand, den man in Moliere's Schule der Frauen so sehr bewundert hat, daß ein Eifersüchtiger zum beständigen Vertrauten der Fortschritte seines Nebenbuhlers gemacht wird, findet sich schon hier und zwar viel wahrscheinlicher eingeleitet. Doch möchte ich nicht dafür einstehen, daß ihn Shakespeare erfunden: dergleichen muß man beynah als komisches Gemeingut betrachten, alles kommt dabey auf Feinheit und Laune in der Ausführung an. Daß Falstaff so wiederhohlt in die Falle geht, läßt seinen Verstand in einem weniger vortheilhaften Lichte erscheinen als in den vorhergehenden Stücken; allein man wird es nicht unwahrscheinlich finden, sobald man die erste Bethörung zugibt, worauf das ganze Stück gebaut ist, daß er nähmlich eine Leidenschaft einflößen zu können glaubt. Dies verleitet ihn, bey seinem Alter, seiner Corpulenz und seiner Abneigung vor Unbequemlichkeiten und Gefahren, sich auf eine Unternehmung einzulassen, wozu die Kühnheit und Behendigkeit der Jugend gehört, was dann unendlich lustige Lagen veranlaßt. Unter allen Stücken Shakespeare's nähert sich dieses am meisten der Gattung des reinen Lustspiels: es spielt ganz in damaligen englischen Sitten und bezieht sich auf häusliche Verhältnisse, fast alle Charakter sind komisch, und der Dialog, ein paar kurze Liebesscenen ausgenommen, ist in Prosa geschrieben. Aber man

sieht, daß Shakespeare den Grundsatz hatte, keine seiner Compositionen, als eine bloße Nachahmung der prosaischen Welt, ohne poetischen Schmuck zu lassen: er hat den Schluß des Lustspiels durch eine wunderbare Einmischung gehoben, die an eben dem Orte zu Hause ist, wo es vermuthlich zuerst aufgeführt ward. Ein Volksaberglaube ward zu einer phantastischen Mystification Falstaffs benutzt; er muß, als das in den Waldungen von Windsor umgehende Gespenst eines Jägers mit Hirschgeweihen verkleidet, seine schalkhafte Geliebte erwarten; in dieser Tracht überrascht ihn ein Chor von Knaben und Mädchen, die ebenfalls als Elfen verlarvt, der Dichtersage gemäß, ihre nächtlichen Tänze halten, und ihn unter zierlichen Gesängen ängstigen. Dieses Gaukelspiel ist Falstaffs letzte Beschämung, und zugleich wird die Auflösung des zweyten Liebeshandels auf eine sinnreiche Art daran geknüpft.

König Heinrich der Fünfte ist in der englischen Geschichte sichtbar Shakespeare's Lieblingsheld: er schildert ihn mit allen ritterlichen und königlichen Tugenden begabt, offen, bieder, leutselig, und zwischen gefährlich ruhmvollen Thaten immer noch geneigt zu einer unschuldigen Neckerey als Erinnerung an seine Jugend. Indessen war es nicht ohne große Schwierigkeit, seinen Lebenslauf seit seiner Thronbesteigung auf die Bühne zu bringen. Die Eroberungen in Frankreich waren die einzige ausgezeichnete Begebenheit seiner Regierung, und der Krieg ist weit mehr ein epischer als ein dramatischer Gegenstand. Denn wo die Menschen in Masse gegen einander wirken, ist der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama soll uns Entscheidungen zeigen, die aus den ge-

genseitigen Verhältnissen der Personen, aus ihren Charaktern und Leidenschaften mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorgehen. Zwar kommen schon in einigen griechischen Tragödien Kämpfe und Schlachten vor, das heißt die Vorbereitungen dazu und deren Erfolge; und in historischen Schauspielen ist der Krieg, diese ultima ratio regum, durchaus nicht auszuschließen. Jedoch muß er, wenn dramatisches Interesse da seyn soll, nur Mittel zu etwas anderm und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen seyn. So dienen z. B. im Macbeth die Schlachten, die gleich zu Anfange berichtet werden, nur dazu, Macbeths Ruhm zu erhöhen und seinen Ehrgeiz anzufeuern, und die Kämpfe, welche der Zuschauer gegen den Schluß vor seinen Augen sieht, führen den Fall des Tyrannen herbey. Eben so ist es in den römischen Stücken, in den meisten aus der englischen Geschichte, und überall, wo Shakespeare den Krieg in einer dramatischen Verknüpfung angebracht hat. Mit großer Einsicht in das Wesen seiner Kunst schildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkürlich bald diesen bald jenen begünstigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunst einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenschaften der Feldherrn und aus deren Einflusse auf die Gemüther der Krieger im voraus vermuthen; zuweilen stellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unsern Wunderglauben in Anspruch zu nehmen: das Bewußtseyn einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die Einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs

die Andern niederschlägt *). Zu dem letzten Mittel, den Ausgang des Krieges dramatisch zu machen, war in Heinrich dem Fünften keine Veranlassung; des ersten hat sich Shakespeare mit besonderer Sorgfalt bedient. Er schildert mit den lebhaftesten Farben vor der Schlacht bey Azincourt die leichtsinnige Ungeduld der französischen Heerführer nach dem Augenblick des Gefechtes, der ihnen unfehlbar der Augenblick des Sieges zu seyn scheint; auf der andern Seite die Beklommenheit des englischen Königs und seines Heeres über ihre verzweiflungsvolle Lage, gepaart mit dem festen Entschlusse, wenigstens mit Ehren zu unterliegen. Er benutzt dies zur Entgegenstellung des französischen und englischen Nationalcharakters überhaupt, die freylich parteyisch für seine Nation ausfällt, wie es einem Dichter erlaubt ist, und vollends wenn er sich auf einen so glorreichen Beweisgrund stützen kann, als jene ewig denkwürdige Schlacht war. Er hat die allgemeinen Begebenheiten des Krieges mit einer Fülle individuell charakteristischer, zum Theil sogar komischer Züge umgeben. Ein schwerfälliger Schotte, ein hi-

*) Mit gleicher Weisheit hat Aeschylus in der ganz kriegerischen Tragödie die Sieben vor Thebe den Thebanischen Häuptern Vorsicht, Entschlossenheit, Gegenwart des Geistes, ihren Gegnern übermüthige Verwegenheit zugetheilt. Auch endigen alle Kämpfe glücklich für jene, bis auf den zwischen Eteokles und Polynices. Der väterliche Fluch und die daraus entspringende Verblendung reißt die Brüder zu dem unnatürlichen Zweykampfe hin, worin sie beyde einer durch die Hand des Andern fallen. S. Th. I. S. 112. Aber für Shakespeare war das Beyspiel dieses alten Meisters nicht zugänglich, und in der That bedurfte er es auch nicht.

ziger Irländer, ein wohlmeynender, ehrenfester aber pedantischer Walliser, alle in ihrer eigenthümlichen Mundart redend, machen es anschaulich, wie Heinrichs kriegerischer Genius nicht bloß die Engländer, sondern auch die übrigen Nationen der beyden Inseln, die unter seinem Scepter noch nicht vollkommen vereinigt oder ihm gar nicht unterwürfig waren, mit sich fortriß. Einige nichtsnutzige Gesellen aus Falstaffs Gefolge befinden sich im Troß des Heeres, und geben Anlaß, Heinrichs strenge Kriegszucht zu bewähren, oder werden sonst auf schimpfliche Art nach Hause geschickt. Aber alle diese Mannigfaltigkeit schien dem Dichter noch nicht hinreichend, ein Schauspiel zu beleben, dessen Gegenstand eine Eroberung und nichts weiter als eine Eroberung ist. Er hat deswegen zu Anfange jedes Aufzuges einen Prolog (nach der damaligen Kunstsprache C h o r u s) hinzugefügt. Diese Prologe, welche epische Pracht und Feyerlichkeit mit lyrischem Schwunge vereinigen, und worunter besonders die Beschreibung der beyden Feldlager vor der Schlacht bey Azincourt ein bewundernswürdiges Nachtstück ist, sollen dem Zuschauer beständig vergegenwärtigen, daß die eigentliche Größe der geschilderten Thaten auf einer engen Schaubühne nicht entfaltet werden könne, sie sollen seine Einbildungskraft auffodern, die mangelhafte Darstellung zu ergänzen. Da der Stoff nicht recht dramatisch war, so ist Shakespeare auch in der Form lieber über die Gränzen der Gattung hinausgegangen, und hat als ein dichterischer Herold besungen, was er nicht sichtbar machen konnte, als daß er durch beschreibende, den Personen selbst in den Mund gelegte Erzählungen den Gang der Handlung hätte lähmen sollen. Das

Eingeständniß des Dichters, daß »vier bis fünf schartige Rapiere zu einem lächerlichen Gefecht übel angeordnet, den Nahmen Azincourt nur misszieren können,« (eine Bedenklichkeit, worüber er sich doch in Ansehung so mancher großen Schlachten, unter andern der bey Philippi hinweggesetzt hat) führt uns hier natürlich auf die Frage, in wie fern die Vorstellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne überhaupt schicklich und rathsam seyn kann. Die Griechen haben sie sich durchgängig untersagt: da ihre ganze theatralische Darstellung auf großartige Würde ging, so wäre es ihnen unleidlich gewesen, daneben eine schwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu sehen. Bey ihnen werden also alle Gefechte bloß berichtet. Durchaus verschieden war der Grundsatz der romantischen Schauspieldichter: ihre wunderbaren Gemählde waren unendlich größer als ihre theatralischen Mittel der sichtbaren Ausführung; sie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuschauer rechnen, und durften es also auch in diesem Stücke. Es ist allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeschickter Streiter in pappnen Rüstungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich sieht, sie sich wohl hüten einander das mindeste Leid zuzufügen, das Schicksal mächtiger Reiche entscheiden sollen. Allein das entgegengesetzte Aeußerste ist noch weit schlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldschlacht, die Erstürmung einer Festung und dergleichen einigermaßen täuschend vor die Augen zu bringen, so ist die Gewalt dieser sinnlichen Eindrücke so groß, daß sie den Zuschauer der Aufmerksamkeit unfähig machen, welche ein dichterisches Kunstwerk erfodert; und das Wesentliche

wird unter dem Zubehör erdrückt. Besonders lehrt die Erfahrung, daß, wenn man Gefechte der Reiterey anbringt, die Menschen neben den vierfüßigen Schauspielern bald zu Nebenpersonen werden *). Glücklicher Weise war zu Shakespeare's Zeit die Kunst noch nicht erfunden, die schwankenden Bretter der Bühne zur Reitbahn zu machen. Er mahnt die Zuschauer in dem ersten Prologe zu Heinrich dem Fünften:

Wenn wir von Pferden sprechen, denkt, ihr seht sie
Die stolzen Hufe in die Erde drücken.

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd; mein Königreich für'n Pferd!

so ist es freylich widersprechend, daß man ihn vorher und nachher beständig zu Fuße fechten sieht. Indessen ist es vielleicht besser, daß der Dichter und Schauspieler durch hinreißende Eindrücke dies vergessen mache, als sich durch buchstäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszusetzen. Bey allen den erwähnten Nachtheilen haben Shakespeare und einige spanische Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges so große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünschen kann, sie hätten sich deren enthalten. Ein heutiger Schauspieldirector wird dabey einen Mittelweg einzuschlagen

---

*) Die Griechen haben zwar Pferde auf die tragische Bühne gebracht, aber nur bey feyerlichen Aufzügen, nicht in der wilden Unordnung eines Gefechtes. Agamemnon und Pallas kommen beym Aeschylus auf einem vierspännigen Wagen angefahren. Freylich waren ihre Theater auch nach einem andern Maßstabe gebaut als die unsrigen.

haben: er muß besonders seine Kunst darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppen eines unübersehbaren Gemähldes erscheine: er muß die Zuschauer überzeugen, daß die Hauptsache hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmusik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel sind.

So sehr Shakespeare Heinrichs französische Eroberung verherrlicht, so hat er doch nicht unterlassen, nach seiner Weise über die geheimen Triebfedern dieses Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege um sich auf dem Thron zu befestigen; die Geistlichkeit wünschte ihn ebenfalls auswärts zu beschäftigen, und erbot sich zu reichen Geldbeyträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die sie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Bischöfe sind also eben so bereitwillig, ihm sein unwidersprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweisen, als er es ist, sein Gewissen durch sie beruhigen zu lassen. Der Beweis wird daraus geführt, daß das Salische Gesetz für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne noch jemals gegolten habe, und er ist bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeste gewöhnlich zu seyn pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich seine Eroberungen durch die Vermählung mit einer französischen Prinzessinn sichern; alles, was hierauf Bezug hat, ist in dem Schauspiele ironisch gemeynt. Die Frucht dieser Verbindung, von welcher sich zwey Nationen eine so schöne Zukunft versprachen, war eben jener schwache Heinrich der Sechste, unter welchem alles so kläglich verloren ging. Man glaube daher ja nicht, es sey ohne Wissen und Willen des Dichters gesche-

hen, daß ihm ein Heldenschauspiel unter den Händen zum Lustspiel wird, und nach Art der Lustspiele mit einer Convenienz-Heirath endigt.

Die drey Theile Heinrichs des Sechsten sind, wie ich schon bemerkt habe, weit früher gedichtet als die vorhergehenden Stücke. Shakespeare's Wahl fiel zuerst auf diese an Unglück und Gräueln jeder Art so reiche Epoche der englischen Geschichte, weil das Pathetische natürlich einem jugendlichen Dichtergeist angemeßner ist als das Charakteristische. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife seines Genius, wohl aber dessen ganze Kraft. Sorglos über den scheinbaren Unzusammenhang des Gleichzeitigen, hält er sich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten rasch nach einander hervor, und kündigen sich nachdrücklich selbst so an, wie man sie erkennen soll; von Scenen, deren Wirkung schon erschütternd genug ist, um die Katastrophe einer weniger umfassenden Anlage zu seyn, reißt uns der Dichter zu immer schrecklicheren Katastrophen fort. Der erste Theil enthält nur den Anfang der Parteyung der weißen und rothen Rose, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher so blutige Thaten verübt wurden; die wechselnden Erfolge des Krieges in Frankreich erfüllen hauptsächlich die Bühne. Die wunderbare Schutzheldinn ihres Vaterlandes, Jeanne d'Arc, hat Shakespeare als Engländer parteyisch geschildert: doch läßt er es zu Anfange zweifelhaft, ob sie nicht wirklich eine himmlische Sendung hat; sie erscheint in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmuthes; sie gewinnt, und dieser Umstand ist von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredsamkeit den Herzog von Burgund für die französische Sache; nachher,

durch Eitelkeit und Wollust verderbt, nimmt sie zu höllischen Geistern ihre Zuflucht und geht schmählich zu Grunde. Ihr gegenüber steht Talbot, ein rauher eiserner Krieger, der um so inniger rührt, da man ihn im Augenblicke einer unvermeidlichen Todesgefahr bloß um die Rettung seines Sohnes zärtlich besorgt sieht, der eben unter seinen Augen die ersten Waffenthaten verrichtet. Nachdem sich Talbot vergeblich aufgeopfert hat, und die Jungfrau von Orleans in die Hände der Engländer gefallen ist, gehen die französischen Provinzen durch eine unpolitische Vermählung vollends verloren, und damit endigt das Stück. Das Gespräch zwischen dem bejahrten Mortimer im Gefängniß, und Richard Plantagenet, dem nachherigen Herzog von York, enthält die Exposition der Ansprüche des letzteren auf den Thron; für sich allein betrachtet ist sie eine schöne tragische Elegie.

Im zweyten Theile stechen besonders hervor: die Ermordung des biedern Protektors Gloster und ihre Folgen; der Tod des Cardinals Beaufort; der Abschied der Königinn von ihrem Günstlinge Suffolk, und sein Tod durch die Hand wilder Seeräuber; dann der Aufruhr, den Hans Cade unter einem angenommenen Nahmen auf Anstiften des Herzogs von York erregte. Die kurze Scene, wie Heinrich der Sechste den Cardinal Beaufort, den sein Gewissen wegen der Ermordung Glosters quält, an seinem Todbette besucht, ist über alles Lob erhaben. Hat je ein andrer Dichter auf eine so erschütternde Art am Ausgange dieses Lebens den Vorhang der Ewigkeit weggezogen? Und dennoch ist es nicht bloß Grausen, was uns erfüllt, sondern eine feyerliche Rührung: Fluch und Segen stehen dicht

neben einander; der fromme König ist das Bild der himmlischen Gnade, die sich noch in den letzten Augenblicken um den Sünder bemüht, ob er ihrer etwa empfänglich wäre. Die ehebrecherische Leidenschaft der Königinn Margaretha und Suffolks hat Shakespeare mit tragischer Würde bekleidet, und alle unedlen Nebenbegriffe entfernt. Ohne die Verbrechen zu beschönigen, deren beyde schuldig sind, ohne die Misbilligung dieser frevelhaften Liebe aufzuheben, erregt er dennoch durch die zauberische Gewalt des Ausdrucks Theilnahme an ihrem Schmerz. In dem Aufruhr des Cade hat er das Betragen eines pöbelhaften Demagogen, die furchtbare Lächerlichkeit des anarchischen Taumels unter dem Volke mit einer so ergreifenden Wahrheit geschildert, daß man glauben sollte, er wäre Augenzeuge mancher Begebenheiten unsers Zeitalters gewesen, die man aus Unkunde der Geschichte für beyspiellos hielt.

Der bürgerliche Krieg hebt im zweyten Theile nur an, im dritten entfaltet er seine ganze verderbliche Wuth. Das Gemählde wird immer düstrer, und scheint zuletzt mehr mit Blut als mit Farben gemahlt zu seyn. Man sieht mit Entsetzen wie Grimm den Grimm, Rache die Rache entzündet, und unter der Zerreißung aller Bande der menschlichen Gesellschaft selbst edle Naturen sich zur Grausamkeit abhärten. Der bitterste Hohn wird den Unglücklichen zu Theil: keiner gewährt seinem Feinde das Mitleiden, dessen er bald selbst bedürfen wird. Ihre Partey wird allen Familie, Vaterland, Religion: die einzige Triebfeder ihres Handels. Da York, dessen Ehrgeiz mit edlen Eigenschaften gepaart ist, frühzeitig umkommt, so gilt es bey dem ganzen Streite nur, entweder einen unfähigen König

zu behaupten, oder einen üppigen König auf den Thron zu setzen, der den theuer erkauften Besitz durch ausschweifenden Genuß verkürzt. Dafür verschwendet der berühmte und großmüthige Warwick sein ritterliches Leben; Cliffort rächt den Tod seines Vaters mit blutdürstiger kindlicher Liebe; und Richard übt sich für die Erhebung seines Bruders in jenen schwarzen Thaten, die bald zu seiner eignen Größe den Weg bahnen sollen. Mitten in der allgemeinen Zerrüttung, die er schuldlos veranlaßt hat, steht König Heinrich wie ein kraftloses Heiligenbild, an dessen Wunderthätigkeit niemand glaubt: er kann die verübten Gräuel nur beseufzen und beweinen. Jedoch ist diesem frommen Könige in seiner Einfalt die Gabe der Weissagung verliehen: im Augenblick seines Todes am Schlusse dieses großen Trauerspiels prophezeyt er ein noch entsetzlicheres, womit die Zukunft schwanger geht; ein Trauerspiel, worin die Ränke kaltblütiger Bosheit herrschen, so wie in jenem die Thaten ergrimmter Wuth.

Die Rolle Richards des Dritten ist durch vortreffliche Schauspieler in England sehr berühmt geworden, und dies hat natürlich auf die Bewunderung des Stückes selbst zurückgewirkt: denn viele Leser Shakespeare's mögen wohl gute Dollmetscher des Dichters auf der Bühne nöthig haben, um ihn recht zu begreifen. Diese Bewunderung ist auf alle Weise gegründet, nur kann ich nicht umhin es ungerecht zu finden, wenn man die drey Theile Heinrichs des Sechsten gegen R i c h a r d d e n D r i t t e n zurücksetzt. Diese vier Schauspiele sind ohne Zweifel unmittelbar nach einander geschrieben, wie ihre Aehnlichkeit im Styl und im Geist der Behandlung beweiset; das letzte wird in den vorhergehenden be-

stimmt angekündigt, und ist wiederum voller Zurückweisungen auf jene: dieselben Absichten gehen durch die ganze Reihe hin, mit einem Worte, alle zusammen machen nur ein einziges Werk aus. Selbst die tiefe Charakteristik Richards ist keinesweges ein ausschließender Vorzug des von ihm benannten Stücks: sein Charakter ist in den beyden letzten Theilen Heinrichs des Sechsten sehr bestimmt angelegt; ja seine ersten Reden lassen beynahe schon das Schlimmste von ihm ahnden. Er lauert seitwärts wie eine schwarze Gewitterwolke am Horizont, die allmählich näher rückt, und erst, wann sie über den Häuptern der Menschen steht, den lange in sich gehegten Zunder der Verwüstung ausschüttet. Zwey der bedeutendsten Monologe Richards, und welche die größten Aufschlüsse über seine Gemüthsverfassung geben, finden sich im letzten Theile Heinrichs des Sechsten. Leidenschaften blenden über den Werth und die Rechtmäßigkeit der Handlungen, wozu sie antreiben, aber die Bosheit kann ihr eigenes Wesen nicht verkennen: Richard, so wie Jago, ist ein Bösewicht mit vollem Bewußtseyn. Daß sie dies in Worten aussprechen, ist vielleicht nicht in der Natur: allein der Dichter hat das Recht, in Selbstgesprächen den verborgensten Gedanken eine Stimme zu leihen, sonst wäre die Form des Monologs überhaupt verwerflich *). Richards Misgestalt

*) Ausgemacht unnatürlich ist es, was doch in so vielen Trauerspielen geschieht, wenn sich jemand gegen seinen Vertrauten selbst für einen Bösewicht erklärt. Er wird seine Denkart kund geben, aber nicht unter verdammenden Nahmen, sondern als etwas, das sich von selbst versteht, und von dem Andern ebenfalls gebilligt wird.

ist der Ausdruck seiner innern Tücke, und vielleicht zum Theil deren Wirkung: denn welche Häßlichkeit würde nicht durch Wohlwollen und Offenheit gemildert? Er hingegen betrachtet sie als eine gehäßige Verwahrlosung der Natur, die ihn berechtige an der menschlichen Gesellschaft, wovon er dadurch ausgeschlossen sey, seine Rache zu nehmen. Daher diese erhabnen Zeilen:

Graubärte nennen's göttlich, dies Wort Liebe;
Es wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Die Bosheit ist nichts anders als ein mit Vorsatz gewissenloser Egoismus; dennoch kann sie sich der Form der Sittlichkeit nie ganz entledigen, weil diese das Gesetz aller denkenden Wesen ist, sie muß suchen ihre verkehrte Handelsweise auf Grundsätze zu bringen. Wiewohl Richard die Schwärze seines Gemüths und seine höllische Sendung gar wohl erkennt, sucht er sich doch durch einen Trugschluß vor sich selbst zu rechtfertigen: das Glück geliebt zu werden, sey ihm versagt; was bleibe ihm übrig als das Glück zu beherrschen? Alles was ihm dabey im Wege stehe, müsse weggeräumt werden. Jener Neid auf den Genuß der Liebe ist am Richard um so natürlicher, da sein Bruder Eduard, der überdies die Krone vor ihm voraus hatte, von ausgezeichnet edler und schöner Bildung und ein fast unwiderstehlicher Eroberer weiblicher Herzen war. Ungeachtet seiner vorgeblichen Entsagung setzt Richard seine höchste Eitelkeit darein, den Frauen, wo nicht durch seine Gestalt, wenigstens durch einschmeichelnde Reden gefallen, und sie für sich gewinnen zu können. Shakespeare zeigt uns hier mit seinem gewöhnli-

chen Scharfblick, wie die menschliche Natur, auch wenn sie im Guten oder im Bösen schon ganz entschieden ist, nebenher noch kleinlichen Schwachheiten unterliegt. Richards liebste Unterhaltung ist, über Andre zu spotten, und er besitzt außerordentlich viel satyrischen Witz. Er schätzt im Grunde alle Menschen gering, weil er sich getraut sie zu überlisten, sie mögen seine Werkzeuge oder Gegner seyn. In der Heucheley bedient er sich vorzugsweise der religiösen Formen, gleichsam aus einem Gelüst, dasjenige im Dienst der Hölle zu entweihen, dessen Segnungen er innerlich abgeschworen hat.

So viel über die Hauptzüge von Richards Charakter. Das nach ihm benannte Schauspiel umfaßt noch die letzte Hälfte von Eduards des Vierten Regierung, im Ganzen einen Zeitraum von acht Jahren. Es stellt alle Machinationen dar, wodurch Richard auf den Thron gelangte, und seine Thaten um sich darauf zu behaupten, was ihm aber nur zwey Jahre hindurch gelang. Nach Shakespeare's Absicht sollte in diesem Trauerspiel mehr das Schrecken als das Mitleiden vorwalten: er ist pathetischen Scenen, die ihm zu Gebothe standen, eher aus dem Wege gegangen, als daß er sie gesucht hätte. Unter den Opfern von Richards Herrschsucht wird der einzige Clarence auf der Bühne umgebracht: sein Traum erregt ein tiefes Grausen und bewährt die Allmacht der Phantasie des Dichters; sein Gespräch mit den Mördern ist erschütternd, aber Clarence hatte durch frühere Verbrechen seinen Tod verdient, wiewohl nicht von Seiten seiner Brüder. Die unschuldigsten und reinsten Opfer sind die beyden Prinzen: man sieht sie nur wenig, und ihre Ermordung wird bloß erzählt. Anna verschwin-

det, ohne daß man weiter etwas von ihr erfährt: sie hat eine fast unglaubliche Schwäche bewiesen, indem sie sich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt. Lord Rivers und die übrigen Freunde der Königinn haben zu sehr bloße Nebenrollen, um lebhafte Theilnahme zu erregen; Hastings macht sich durch Triumph über den Fall seiner Feinde alles Mitleidens verlustig; Buckingham ist der Helfershelfer des Tyrannen, der ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde steht die verwitwete Königinn Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, ist Labsal für ihr rachedurstendes Herz. Mit ihrer prophetischen Stimme vereinigen sich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünschung. Aber Richard ist die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerspiels. Er erfüllt sein zuvor gethanes Versprechen, den mörderischen Machiavell in die Schule zu senden. Neben dem gleichförmigen Abscheu, den er einflößt, beschäftigt er auf das mannigfaltigste durch seine tiefe Verstellungskunst, seinen Witz, seine Klugheit, seine Gegenwart des Geistes, seine rasche Thätigkeit und seinen Muth. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und stirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Diesen historischen Ausgang konnte Shakespeare nicht ändern, und doch befriedigt er keinesweges das sittliche Gefühl, wie Lessing bey Gelegenheit eines deutschen Trauerspiels über denselben Gegenstand sehr richtig bemerkt. Wie hat nun Shakespeare diese Schwierigkeit gelößt? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Aussicht in

die andre Welt, und zeigt uns Richard in seinen letzten Augenblicken schon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man sieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten schlafen; die Geister der von dem Tyrannen hingewürgten steigen nach einander auf, und wenden sich zu ihm mit ihrem Fluch, zu seinem Gegner mit ihrem Segen. Diese Erscheinungen sind eigentlich nur die sichtbar gemachten Träume der beyden Heerführer. Es ist freylich der sinnlichen Wahrscheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen so kleinen Raum getrennt sind; aber Shakespeare durfte auf poetische Zuschauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwischen zwey Heerlagern gelten zu lassen, wenn durch diese Vergünstigung so erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie diese Reihe von Gesichten und das Selbstgespräch Richards bey seinem Erwachen. Die Katastrophe Richards des Dritten ist in Ansehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth sehr ähnlich: man vergleiche die durchgängige Verschiedenheit der Behandlung, um sich zu überzeugen, daß Shakespeare die poetische Gerechtigkeit im echten Sinne des Wortes, wo es nähmlich die Offenbarung des unsichtbaren Segens oder Fluches, der auf menschlichen Gesinnungen und Thaten ruht, auf das genaueste beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der historischen Reihe spätere Begebenheiten schildern, so haben doch die Schauspiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Costum und Ton einen weit moderneren Anstrich. Dies rührt zum Theil von den vielen komischen Scenen her, denn das Komische muß immer nicht nur in nationalen, sondern in gleichzeiti-

gen Sitten gegründet seyn. Shakespeare scheint es aber auch in dem ernsthaften Theile beabsichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erscheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zustand der Gesellschaft, oder sie sind auch wirklich von einem solchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn also der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeistes, seinen Gegenstand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Styl Einfluß gehabt hat, worin Heinrich der Sechste und Richard der Dritte gehalten sind, so hat Shakespeare'n sein Instinct richtig geleitet. Wie es dem Heldengedicht eigen ist, die vergangenen Menschengeschlechter als kolossal an körperlicher und Willenskraft zu schildern, so machen in diesen Schauspielen die Stimmen eines Talbot, eines Warwick, eines Clifford und Anderer, den Eindruck, als ob man die Trompete auswärtiger oder bürgerlicher Kriege vernähme. Der Streit der Häuser York und Lancaster war das letzte Aufbrausen der Feudal-Unabhängigkeit: denn es war die Sache der Großen und nicht des Volkes, welches nur durch jene in die Parteyung mit hineingezogen wurde. Nachher verschwand der Einzelne in dem Ganzen, und niemand konnte mehr so wie Warwick ein Königmacher seyn. Shakespeare war ein eben so tiefer Geschichtschreiber als Dichter; wenn man seinen Heinrich den Achten mit den vorhergehenden Stücken vergleicht, so wird es anschaulich, wie die englische Nation während der langen ruhigen und ökonomischen Regierung Heinrichs des Siebenten, sey es durch die von den Bürgerkriegen zurückgebliebene Erschöpfung, oder durch allgemeinere europäische Einwirkungen, aus der kräftigen

Verwirrung des Mittelalters plötzlich zur geordneten Zahmheit der neueren Zeit übergegangen war. Heinrich der Achte hat deswegen ein etwas prosaisches Ansehen, denn Shakespeare unterwarf sich als Künstler immer der Beschaffenheit seines Stoffes. Wenn unter seinen Werken andere an Schwung der Phantasie, an Nachdruck des Pathos und der Charakter weit über dieses hervorragen, so hat man dagegen Gelegenheit, hier die Feinheit seines Verstandes, und seine vollkommene Kenntniß des Hofes und der Welt zu bewundern. Welche Geschicklichkeit gehörte dazu, vor den Augen der Königinn *) so bedenkliche und ihre Person so nahe berührende Gegenstände öffentlich vorzustellen, ohne doch der Wahrheit zu nahe zu treten! Er hat den tyrannischen König für die Einsichtsvollen ganz so entlarvt, wie er wirklich war: hochmüthig und starrsinnig, wollüstig und gefühllos, ausschweifend in seinen Gunstbezeugungen, und rachsüchtig unter Vorwänden der Gerechtigkeit; und dennoch ist die Schilderung so gehalten, daß eine Tochter sie für vortheilhaft nehmen konnte. Elisabeths rechtmäßige Geburt beruhte auf der Ungültigkeit der ersten Ver-

---

*) Aus allem erhellet, daß Heinrich der Achte noch bey Lebzeiten der Elisabeth geschrieben worden. Man weiß, daß Ben Jonson unter König Jakobs Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht, und sich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zusätze zu machen. Ohne Zweifel rührt die Prophezeyung auf Jakob den Ersten von Ben Jonson her: sie hätte der Elisabeth nur mißfallen können, und ist so übel eingefugt, daß man sie gleich als ein fremdes Einschiebsel erkennt.

mählung Heinrichs, und Shakespeare hat die Verhandlungen über seine Scheidung von Katharina von Arragon in ein sehr zweydeutiges Licht gestellt. Man sieht deutlich, daß Heinrichs Gewissens-Scrupel nichts anders sind als die Schönheit der Anna Boleyn. Katharina ist eigentlich die Heldinn des Stücks: sie erregt die innigste Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloses Unglück, ihren sanften aber festen Widerstand, und ihre würdige Resignation. Nächst ihr macht der Fall des Cardinal Wolsey den Hauptinhalt aus. Heinrichs ganze Regierung eignete sich nicht zu einer dramatischen Behandlung. Es wäre nur eine Wiederhohlung derselben Auftritte gewesen: die Verstoßung oder gar Hinrichtung seiner Frauen, und der Fall seiner geschätztesten Diener in eine Ungnade, welcher gewöhnlich die Todesstrafe auf dem Fuße folgte. Von allem, was Heinrichs Lebenslauf bezeichnet, hat Shakespeare hinlängliche Proben gegeben. Aber da an der Stelle, wo er abbricht, eigentlich kein Abschnitt in der Geschichte ist, so muß man es ihm schon verzeihen, daß er uns eine Schmeicheley gegen die große Elisabeth für eine glückliche Auflösung gibt. Das Stück endigt mit der allgemeinen Freude über die Geburt dieser Prinzessinn, und mit Weissagungen der Glückseligkeit, die sie künftig genießen oder verbreiten sollte. Nur durch eine solche Wendung konnte die gewagte Freymüthigkeit der übrigen Darstellung gesichert werden: Shakespeare täuschte sich selbst gewiß nicht über dieses theatralische Blendwerk. Der wahre Schluß ist Katharina's Tod, den er daher auch gegen die Zeitordnung früher gestellt hat.

Somit hätte ich nun alle unbezweifelt echten dra-

matischen Werke Shakespeare's durchgegangen. Ich habe mich dabey möglichst aller unbestimmten Lobpreisungen enthalten, welche bloß ein Mißverhältniß zwischen dem Gefühl und der Fähigkeit, es auszudrücken, beweisen. Vielen werden obige Bemerkungen für den Zweck und Plan dieser Vorlesungen vielleicht zu weitläuftig, andern werden sie unbefriedigend dünken. Mir genügt es, wenn sie die Leser, die noch nicht mit dem Dichter vertraut sind, in den rechten Gesichtspunct stellen, und ein gründliches Verständniß vorbereiten, und wenn sie die Kenner an einige der Gedanken erinnern, die sie schon selbst gehabt haben.

Anhang,

über die angeblich Shakespeare'n untergeschobnen Stücke.

Die Ausleger Shakespeare's haben meistens bey ihren Versuchen, ihm Theile seiner Werke, oder eins und das andere ganz abzusprechen, äußerst wenig kritischen Geist bewiesen. Pope war, wie man weiß, sehr bey der Hand, ganze Scenen für Einschiebsel der Schauspieler zu erklären, fand aber damit wenig Eingang. Indessen tritt noch Steevens über die Erscheinung der Schatten und Jupiters im Cymbelin, während Posthumus im Kerker schläft, Pope's Meinung bey. Allein Posthumus findet, erwachend eine Tafel mit einer Prophezeyung auf seiner Brust, worauf die Entwickelung des Stücks beruht. Glaubt man, Shakespeare werde seinen Zuschauern zugemuthet haben, ein Wunder ohne eine

sichtliche Ursache zu glauben? Soll Posthumus die Tafel mit der Weissagung herbeyträumen? Auf diesen Einwurf lassen sich die Herren gar nicht ein. Die Verse, welche die Schatten sagen, schienen ihnen nicht gut genug, um von Shakespeare's Hand zu seyn. Ich glaube einzusehen, warum der Dichter ihnen nicht mehr Glanz der Diction ertheilt hat. Es sind die bejahrten Aeltern und früh verstorbnen Geschwister des Posthumus, die um sein Schicksal bekümmert aus der Unterwelt zurückkommen: sie sollten also die Sprache einer einfältigeren Vorzeit reden, zugleich sollten ihre Stimmen als ein ohnmächtiger Klagelaut gegen die donnernden Aussprüche Jupiters abstechen. Deßwegen wählte Shakespeare ein Sylbenmaß, das vor ihm sehr üblich gewesen war, damals anfing aus der Mode zu kommen, jedoch noch häufig, besonders zu Uebersetzungen classischer Dichter, gebraucht ward. So mochten etwa die Schatten in den vorhandenen Uebersetzungen des Homer und Virgil sprechen. Die Rede Jupiters ist dagegen prachtvoll und in Form und Styl vollkommen Shakespeare's Sonneten ähnlich. Nur die Unfähigkeit, die Absichten des Dichters und die von ihm beobachtete Perspective einzusehen, konnte an dieser Stelle Anstoß nehmen.

Pope hätte gern das Wintermährchen für unecht erklärt, eine der herrlichsten Schöpfungen der in gleichem Grade kühnen nnd lieblichen Phantasie Shakespeare's. Warum? Ich vermuthe wegen der bewußten Schiffe in Böhmen, und der Kluft von sechzehn Jahren zwischen dem dritten und vierten Aufzuge, welche die Zeit als Prolog gefälligst zu überspringen bittet.

Mit den drey Theilen Heinrichs des Sech-

sten ist man endlich auf's reine. Theobald, Warburton und letzlich Farmer haben behauptet, sie seyen nicht von Shakespeare. Wäre dies, so möchten wir uns wohl die übrigen Werke des unbekannten Verfassers ausbitten, der die göttlichen Scenen von Talbots, von Suffolks, von Beauforts, von Yorks Tode, und so viele andre zu dichten vermochte. Die Behauptung ist so widersinnig, daß in diesem Falle Richard der Dritte auch nicht von Shakespeare seyn könnte, da er sich an jene drey Stücke sowohl durch den Inhalt, als durch Geist und Behandlung auf das unmittelbarste anschließt.

Alle Herausgeber, bis auf Capell, verwerfen einstimmig als Shakespeare's unwürdig den Titus Andronicus, wiewohl sie ihn immerfort, gleichsam als den Sündenbock ihrer tadelnden Kritik, mit abdrucken lassen. Die richtige Methode bey einer solchen Untersuchung ist, sich erst nach den äußern Gründen, Zeugnissen u. s. w. umzusehn, und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beschaffenheit des Werkes an die Reihe. Besonders muß beydes strenge auseinander gehalten werden. Die Kritiker des Shakespeare machen es gerade umgekehrt: sie gehen von einer vorgefaßten Meinung gegen ein Stück aus, und suchen dieser zu lieb die historischen Gründe verdächtig zu machen und bey Seite zu schieben. Titus Andronicus findet sich in der ersten Folio-Ausgabe von Shakespeare's Werken, die, wie bekannt, von Henning und Condell, seinen vieljährigen Freunden und Mitvorstehern desselben Theaters, veranstaltet wurde. Kann man sich wohl überreden, sie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirk-

lich von Shakespeare sey oder nicht? und will man diese ehrlichen Männer gerade in diesem einzigen Falle eines absichtlichen Betruges beschuldigen, da sie sich sonst gar nicht so begierig zeigen, alles zusammen zu raffen, was unter Shakespear's Nahmen ging, sondern, wie es scheint, bloß die Schauspiele gaben, wovon sie Handschriften in Händen hatten? Doch das folgende ist noch weit stärker. George Meres, ein Zeitgenosse und Bewunderer Shakespeare's nennt in einem Verzeichnisse von dessen Werken im Jahr 1598 den Titus Andronicus. Meres war persönlich so genau mit dem Dichter bekannt, daß dieser ihm seine Sonette noch vor dem Druck vorgelesen hatte. Ich begreife nicht, wie aller kritischer Skepticismus in der Welt hinreichen soll, ein solches Zeugniß umzustoßen.

Es ist wahr, dieses Trauerspiel ist nach einem falschen Begriffe des Tragischen entworfen, welches darin durch Anhäufung von Gräueln und Entsetzlichkeiten ins Gräßliche ausartet und doch keinen tiefen Eindruck zurückläßt: die Geschichte von Tereus und Philomele ist unter andern Nahmen übertrieben, und mit dem Gastmahl des Atreus und Thyest und vielen andern vermengt. Im einzelnen fehlt es nicht an schönen Zeilen, kühnen Bildern, ja auch an Zügen, die Shakespeare's eigenthümliche Darstellungsweise verrathen. Dahin rechnen wir die Freude des verrätherischen Mohren an der Schwärze und Häßlichkeit seines im Ehebruch erzeugten Kindes; das Mitleiden des vor Gram kindisch gewordnen Titus Andronicus mit einer todtgeschlagnen Fliege, und nachher seine Wuth, da er in ihr seinen schwarzen Feind zu erkennen glaubt, läßt den nachherigen Dichter des Lear vermuthen. Sind die

Kunstrichter besorgt, es möchte Shakespeare's Ruhm schaden, wenn ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein schwaches und unreifes Werk ans Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrscht, weil Remus über seine ersten Mauern wegspringen konnte? Man versetze sich doch in Shakespeare's Lage beym Anfange seiner Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen diese ungemein, weil das Publicum in der Neuheit einer Kunst, ehe Wahl und Ueberfluß den Geschmack ekel machen, genügsam zu seyn pflegt. Sollte dieser Zustand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Foderungen an sich selbst zu machen, und durch tieferes Nachgraben in seinem eignen Geiste die reichsten Adern edlen Metalls zu Tage zu fördern? Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß er einige Fehlgriffe gethan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie ist in gewissem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Kunst ist erlernbar, und muß durch Uebung und Erfahrung erlernt werden. In Shakespeare's anerkannten Werken finden sich fast gar keine Spuren seiner Lehrjahre, und doch hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künstler hat sie, und vollends in einer Epoche, wo er sich nicht an eine schon gebildete Schule anschließen kann. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Shakespeare weit früher angefangen für das Theater zu schreiben, als man gewöhnlich annimmt, nähmlich erst nach dem Jahre 1590. Wie es scheint, hat er schon im Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, seine Vaterstadt verlassen, und sich nach London begeben. Glaubt man, ein so reger Kopf werde sechs Jahre lang still gesessen haben, ohne

einen Versuch zu machen, sich durch seine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts Venus und Adonis dieses »den Erstling seiner Erfindung« nennt, beweist hiegegen nichts. Es war das erste, was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatralischen Arbeiten nicht mit, weil sie damals noch wenig literarische Würde hatten. Je früher nun Shakespeare angefangen für das Theater zu dichten, desto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn sich sonst nur hervorstechende Züge seines Geistes darin finden, für einen Beweisgrund der Unechtheit gegen die historischen Angaben gelten. Verschiedne der als unecht verworfnen Schauspiele dürften der Zeitordnung nach zwischen Titus Andronicus und die frühesten unter den anerkannten fallen.

Sieben dem Shakespeare zugeschriebene Stücke hat endlich Steevens in zwey Supplement-Bänden abdrucken lassen. Sie sind, wohl zu merken, fast sämmtlich schon bey Shakespeare's Lebzeiten mit Vorsetzung seines vollständigen Nahmens in Druck erschienen. Es sind folgende:

1. Locrin. Die Beweise für die Echtheit dieses Stückes sind nicht ganz unzweydeutig, die Zweifel dagegen erheblich. Indessen wird sich die Frage zunächst an die über den Titus Andronicus anschließen, und mit der letzten zugleich bejaht oder verneint werden müssen.

2. Pericles, Prinz von Tyrus. Dies Stück erkannte schon Dryden an, aber als ein Jugendwerk Shakespeare's. Es ist ganz unläugbar von ihm, und man hat es in einige neuere Ausgaben eingerückt. Die vermeynten Unvollkommenhei-

ten rühren nur daher, daß Shakespeare darin einen kindlichen und mährchenhaften Roman des alten Dichters Gower behandelte, und den Gegenstand nicht aus seiner Sphäre reißen wollte. Deswegen führt er auch Gower selbst ein, und läßt ihn ganz in seiner veralteten Sprache und Versart Prologe halten. Diese Versetzung in eine so fremde Manier beweist wenigstens keine Unbeholfenheit.

3. Der Londner verlorne Sohn (the London prodigal). Wo wir nicht irren, urtheilte schon Lessing dies Stück müsse von Shakespeare seyn, und wollte es auf die deutsche Bühne bringen.

4. Die Puritanerinn oder die Witwe von Watlingstreet. Einer meiner literarischen Freunde, ein großer Kenner Shakespeare's, meynte, Shakespeare habe den Einfall gehabt, einmal ein Lustspiel in Ben Jonsons Styl zu schreiben, und daher rühre das abweichende dieses Stückes. Nach dieser Annahme würde die kritische Untersuchung freylich sehr ins feine gehen.

5. Thomas Lord Cromwell.

6. Sir John Oldcastle. Erster Theil.

7. Ein Trauerspiel in Yorkshire. (A Yorkshire tragedy.)

Die drey letzten Stücke sind nicht nur unbezweifelt von Shakespeare, sondern sie gehören, meines Erachtens, unter seine reifsten und vortrefflichsten Werke. Steevens gibt am Ende so ziemlich zu, sie seyen von ihm, so wie auch die übrigen bis auf den Locrin, aber er redet von allen sehr verächtlich, als ganz werthlosen Arbeiten. Indessen sind seine absprechenden Urtheile nicht im mindesten eindringend, noch durch kritischen Scharfsinn aufgestutzt. Ich wäre neugierig zu sehen, wie ein solcher Kriti-

ker aus natürlichem Triebe über Shakespeare's anerkannte Meisterwerke urtheilen, und was er daran zu loben wissen würde, wenn ihm nicht die öffentliche Meinung die Pflicht der Bewunderung auferlegte. Thomas Lord Cromwell und Sir John Oldcastle sind biographische Schauspiele und musterhaft in dieser Gattung: das erste schließt sich durch seinen Inhalt an Heinrich den Achten, das zweyte an Heinrich den Fünften an. Der zweyte Theil vom Oldcastle fehlt; ich weiß nicht, ob man in England ein Exemplar des alten Abdrucks aufgetrieben, oder ob er verloren gegangen ist. Das Trauerspiel in Yorkshire ist ein bürgerliches Schauspiel in Einem Aufzuge, eine dramatisirte Mordgeschichte: die tragische Wirkung ist erschütternd, und es ist äußerst merkwürdig zu sehen, wie Shakespeare auch solch einen Gegenstand poetisch zu halten gewußt hat.

Ferner sind ihm noch zugeschrieben worden: 1. Der lustige Teufel von Edmonton, ein Lustspiel in Einem Aufzuge, abgedruckt unter Dodsley's alten Schauspielen. Dies hat allerdings einigen Schein für sich. Es kommt hier ein behaglicher Gastwirth vor, der mit dem in den lustigen Weibern von Windsor eine auffallende Aehnlichkeit hat. Indessen ist es auf jeden Fall nur eine zwar geistreiche aber flüchtig hingeworfene Skizze. 2. Die Verklagung des Paris. 3. Merlins Geburt. 4. Eduard der Dritte. 5. Die schöne Emma. 6. Mucedorus. 7. Arden von Feversham. Alle diese habe ich nie zu Gesichte bekommen, und kann also nichts darüber sagen. Nach angeführten Stellen vermuthe ich, daß im Mucedorus die volksmäßige Geschichte von Urson

und Valentin behandelt ist: ein schöner Stoff, den auch Lope de Vega zu einem Schauspiele benutzt hat. Arden von Feversham soll ein Trauerspiel über die Geschichte eines Mannes seyn, von dem der Dichter von mütterlicher Seite abstammte. Dies würde, wenn die Beschaffenheit des Stückes der Angabe nicht gerade zu widerspricht, eine Wahrscheinlichkeit mehr in die Wagschale legen. Denn solche Bestimmungsgründe waren Shakespeare'n nicht fremd: er behandelt Heinrich den Siebenten, der seinen Vorfahren für geleistete Dienste Güter ertheilt hatte, mit sichtbarer Vorliebe.

Von Shakespeare's Antheil an den zwey edlen Vettern wird bey Fletschers Werken die Rede seyn.

Endlich wäre es sehr lehrreich, wenn sich darthun ließe, daß einige frühere Entwürfe umgearbeiteter Werke von ihm selbst und nicht von einem fremden Verfasser herrühren. Man würde dabey seiner Entwickelung als Künstler am besten auf die Spur kommen. Von dem älteren König Johann in zwey Theilen (abgedruckt von Steevens unter Six old plays) dürfte es sich sehr wahrscheinlich machen lassen. Daß er zuweilen auf dasselbe Werk zurückkam, ist gewiß. Nahmentlich vom Hamlet weiß man, daß er ihn sehr allmählich zu seiner jetzigen Vollständigkeit ausgebildet.

Wer Shakespeare'n ein ihm schon frühzeitig zugeschriebenes und unbestritten aus seiner Zeit herrührendes Schauspiel abspricht, dem liegt billig ob, mit einiger Wahrscheinlichkeit die Frage zu beantworten: wer es denn geschrieben haben soll? Shakespeare's Mitwerber im dramatischen Fach kennt

man so ziemlich, und wenn schon diejenigen die sich einen bedeutenden Nahmen gemacht, ein Lilly, Marlowe, Heywood, so tief unter ihm stehen, so läßt sich nicht annehmen, daß der Verfasser eines Werkes, welches die ihrigen weit übertrifft, unbekannt geblieben seyn sollte.

Dreyzehnte Vorlesung.

Zwey Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakespeare's Zeit. Alterthümer der dramatischen Literatur. Lilly, Marlow, Heymod. Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletscher. Allgemeine Charakteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andere Zeitgenossen unter Carl I. Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Carl II. Geschmacks- und Sittenverderbniß; Dryden, Otway und Andre. Lustspieldichter von Wicherley und Congreve an bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gemeinschaftlich charakterisirt. Trauerspiele aus demselben Zeitraum. Rowe. Addisons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerspiel: Lillo. Garrick. Neuester Zustand.

Der große Meister, von dem wir in der vorhergehenden Vorlesung gesprochen, macht in der ganzen Kunstgeschichte eine so einzige Ausnahme, daß man ihm eine abgesonderte Stelle einräumen muß. Er verdankte seinen Vorgängern fast gar nichts, und hat dagegen den größten Einfluß auf seine Nachfolger gehabt: aber sein Geheimniß hat ihm niemand abgelernt. Zwey Jahrhunderte hindurch, während welcher seine Landsgenossen mit reger Thätigkeit alle Fächer des Wissens und der Kunst ange-

baut, ist er nach ihrem eignen Geständniß unübertroffen, ja selbst bis auf einen großen Abstand unerreicht geblieben.

Bey dem Abriß einer Geschichte des englischen Theaters, den ich jetzt zu geben habe, werde ich daher noch oft auf Shakespeare zurückkommen müssen. Die dramatische Literatur der Engländer ist sehr reichhaltig; sie haben eine bedeutende Anzahl von Schauspieldichtern aufzuweisen, die das Talent origineller Charakteristik und die Mittel theatralischer Wirkung in ausgezeichnetem Grade besessen haben. Dabey wurden ihnen die Hände nicht durch Vorurtheile, willkürlich festgesetzte Regeln und ängstliche Beobachtung der Convenienzen gebunden. Niemals hat es in England akademische Gerichtshöfe des Geschmacks gegeben; in der Kunst wie im Leben entscheidet sich dort im Ganzen jeder für das, was ihm zusagt, seiner Natur angemessen ist. Dem Einflusse der wechselnden Mode und des Geistes der verschiedenen Zeitalter haben ihre Schriftsteller dem ungeachtet freylich nicht entgehen können.

Wir bleiben unserm Grundsatze getreu, bloß bey demjenigen, was wir als ein Höchstes der Poesie betrachten, lange zu verweilen, und alles übrige, was nur die zweyte oder dritte Stelle einnimmt, in kurzen Uebersichten abzuhandeln.

Die Alterthümer des Theaters in England sind von den englischen Literatoren, und zuletzt von Malone, genugsam ins Licht gesetzt worden. Die frühesten dramatischen Versuche waren auch hier, wie anderswo, Mysterien und Moralitäten. Indessen scheint es, daß die Engländer sich hierin frühzeitiger als andere Nationen hervorgethan. Es ist in der Geschichte der Kirchenversammlung zu Constanz

aufgezeichnet worden, daß die englischen Prälaten in einer Zwischenzeit der Sitzungen ihre übrigen Mitbrüder mit einem geistlichen Schauspiele in lateinischer Sprache unterhielten, dergleichen diese entweder noch gar nicht oder nicht in solcher Vollkommenheit (nach den damaligen einfältigen Kunstbegriffen) kannten. Den Anfang des eigentlichen Theaters kann man jedoch nicht viel früher als die Regierung der Elisabeth ansetzen. John Heywood, der Spaßmacher Heinrichs des Achten, wird als der älteste komische Dichter angesehen: das einzige in der Dodsley'schen Sammlung abgedruckte Interlude von ihm ist aber in der That bloß ein Gespräch und kein Drama. Den Nahmen eines Lustspiels verdient hingegen allerdings Mutter Gurtons Nadel, (Gammer Gurton's needle) ungefähr um das J. 1560 zuerst aufgeführt. So sehr dies Stück in der Sprache und im Versmaß veraltet ist, so hat es doch im Niedrig-Komischen unverkennbares Verdienst. Die ganze Verwickelung beruht auf einer verlornen Nadel, deren Wiederfindung mit der äußersten Wichtigkeit betrieben wird: die Armuth der handelnden Personen, welche dies voraussetzt, und ihr ganzer häuslicher Zustand wird sehr lustig geschildert, besonders ist die Rolle eines verschmitzten Bettlers mit vieler Laune ausgeführt. Das derbe Komische darin hat Aehnlichkeit mit dem des Avocat Patelin; doch ist dem englischen Stücke nicht wie dem französischen die Ehre zu Theil geworden, in erneuerter Gestalt auf die Bühne gebracht zu werden.

Die Geschichte des englischen Theaters zerfällt natürlich in zwey Perioden. Die erste hebt ungefähr mit der Thronbesteigung der Elisabeth an

und erstreckt sich bis gegen Ende der Regierung Carls des Ersten, als die Puritaner die Oberhand gewannen, und ein Verbot aller Schauspiele welcher Art sie auch seyn mochten, auswirkten. Die Schließung der Schauspielhäuser dauerte dreyzehn Jahre: erst durch Carl des Zweyten Herstellung wurden sie wieder geöffnet. Diese Unterbrechung, die unterdessen in der allgemeinen Denkart und den Sitten vorgefallene Veränderung, endlich der Einfluß der damals schon blühenden französischen Literatur gaben den seitdem geschriebenen Schauspielen einen ganz andern Charakter. Die Werke der ältern Schule wurden zwar zum Theil wieder hervorgesucht, sie selbst aber war erloschen. Eine Schule, im künstlerischen Sinn, nenne ich die dramatischen Dichter der ersten Epoche, weil bey aller persönlichen Verschiedenheit dennoch im Ganzen eine gemeinschaftliche Richtung in ihren Hervorbringungen zu erkennen ist. Auch unabhängig von den Kennzeichen der Sprache oder gleichzeitigen Anspielungen würde man ein Schauspiel aus jener Schule, dessen Urheber und Zeit der Entstehung man nicht wüßte, niemals für eine Hervorbringung der neueren Periode halten können. In dieser ließen sich leicht mehrere Unterabtheilungen machen, die aber auch zu entbehren sind. Das Talent der Schriftsteller und der Geschmack des Publicums hat nach allerley sich zum Theil durchkreuzenden Richtungen hin und her geschwankt, die fremden Einflüsse haben immer mehr überhand genommen, und um es gerade herauszusagen, das englische Theater ist in seinem Fortgange immer charakterloser und weniger selbstständig geworden. Für einen Kritiker, der überall auf das Ursprüngliche geht, den das

aus Nachahmung oder Vermeidung der Nachahmung entsprungne weit weniger kümmert, sind die dramatischen Dichter der ersten Periode bey weitem die merkwürdigsten, wiewohl man ihnen, Shakespeare ausgenommen, große Mängel und Ausschweifungen vorwerfen kann, und wiewohl manche Neuere sich durch eine sorgfältigere Politur empfehlen.

Es gibt Zeitpuncte, wo der menschliche Geist in einer vorher beynah unbekannten Kunst plötzlich Riesenschritte thut, gleichsam als ob er während seines langen Schlummers die Kräfte dazu eingesammelt hätte. Eine solche Epoche war in England für die dramatische Poesie das Zeitalter der Elisabeth. Diese Königinn hat während ihrer freylich langen Regierung noch die ersten Kindheitsversuche des englischen Theaters, und dann dessen vollendetste Meisterwerke aufführen sehen. Shakespeare hatte ein lebhaftes Gefühl von dieser allgemeinen schnellen Entwickelung bisher ungeübter Fähigkeiten; in einem seiner Sonette nennt er sein Zeitalter: these time bettering days. Die Liebhaberey für das Schauspiel nahm dergestalt überhand, daß in einem Zeitraum von sechzig Jahren unter dieser und der folgenden Regierung in London siebzehn Schauspielhäuser erbaut und eingerichtet wurden, da sich jetzt die doppelt so stark bevölkerte Hauptstadt mit zweyen begnügt. Freylich spielte man nicht alle Tage, und mehrere dieser Theater waren sehr klein und vermuthlich nicht viel besser als Marionettenbuden ausgerüstet. Indessen dienten sie doch zu Auffoderungen an die Fruchtbarkeit der Schriftsteller, die dramatisches Talent besaßen, oder sich welches zutrauten; denn jedes Schauspiel-

haus mußte sich ein eignes Repertorium verschaffen, weil die Stücke entweder gar nicht oder erst lange nach ihrer Abfassung gedruckt wurden, und weil eine einzige Schauspielergesellschaft im ausschließenden Besitz der Handschrift war. So viel schwaches und verfehltes hierbey auch zum Vorschein kommen mochte, so konnte doch eine so vielfache Mitbewerbung nicht anders als vortheilhaft seyn. Unter allen Gattungen der Poesie ist die dramatische die einzige, wozu Erfahrung nöthig ist: und das Mißglücken Andrer ist für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkosten ihm erspart werden. Ferner erfodert die Ausübung dieser Kunst rüstige Entschlossenheit, wozu der große Künstler oft am wenigsten geneigt ist, weil er sich bey der Ausführung selbst am schwersten befriedigt, und dagegen am meisten Genuß darin findet, eine geliebte Schöpfung seiner Einbildungskraft innerlich auszubilden. Es ist daher gut, wenn er in der Zudringlichkeit derer, die sich mit geringen Mitteln in die schwierige Laufbahn wagen, einen Antrieb findet, frisch Hand an das Werk zu legen. Es ist für den Schauspieldichter wichtig, mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung zu stehn, damit er sie entweder selbst lenke, oder sich nach ihren Bedürfnissen zu richten wisse; und die damaligen dramatischen Dichter waren großentheils zugleich Schauspieler. Das Theater machte noch wenig literarische Ansprüche, dadurch blieb es frey von der Pedanterey der Schulgelehrten. Es gab noch keine Zeitschriften, die als Werkzeug der Kabale die Meinung misleiten konnten. An Eifersucht und Sticheleyen unter den Schriftstellern fehlte es nicht, das Publicum ergötzte sich hieran mehr, als daß es Aergerniß genommen hätte; es entschied sich

mit unbefangnem Sinn nach dem Maße seiner Unterhaltung. Ueberhaupt war sowohl bey den Dichtern und Schauspielern als bey den Zuschauern die wesentlichste Bedingung des Gedeihens vorhanden: wahre Liebe zur Sache. Diese war um so unzweydeutiger, weil die theatralische Kunst damals noch nicht mit allen den fremden Zierrathen und Erfindungen des Luxus umgeben war, welche die Aufmerksamkeit zerstreuen und den Sinn bestechen können, sondern in der bescheidensten, und man kann sagen, in der demüthigsten Gestalt auftrat. Für die Bewunderer Shakespeare's muß es ein Gegenstand der Neugierde seyn, wie das Theater aussah, wo seine Werke zuerst aufgeführt wurden. Man hat einen Kupferstich von dem Schauspielhause, dem er vorstand, und das von dem Sinnbilde eines den Atlas vertretenden Herkules die Weltkugel hieß: es ist ein massives Gebäude ohne allen architektonischen Zierrath, sogar beynahe ohne Fenster an den Außenwänden. Das Parterr war unter freyem Himmel und man spielte an hellem Tage; die Scene hatte keine andre Decoration als gewirkte Teppiche, die in einiger Entfernung von den Wänden hingen, und verschiedene Eingänge frey ließen. Im Hintergrunde war eine über die erste erhöhte Bühne, eine Art von Balcon der zu verschiedenen Zwecken diente, und nach Befinden der Umstände allerley bedeuten mußte. Die Schauspieler erschienen bis auf seltne Ausnahmen in der gewöhnlichen Tracht ihrer Zeit, höchstens durch höhere Federbüsche auf den Hüten und Rosen auf den Schuhen ausgezeichnet. Die hauptsächlichsten Mittel der Verkleidung waren falsches Haar und Bart, zuweilen wohl auch Masken. Die Frauenrollen wurden durch Knaben gespielt,

so lange ihre Stimme es erlaubte. Zwey Schauspielergesellschaften in London, die zu den vornehmsten gehörten, bestanden sogar ganz aus Knaben, nähmlich den Chorsängern von der Kapelle der Königinn und der Paulskirche. Zwischen den Acten war keine Musik gebräuchlich, wohl aber in den Stücken selbst Märsche, Tänze, Lieder von einzelnen Singstimmen und dergleichen, wenn es die Gelegenheit gab, auch Trompetenstöße beym Eintritt hoher Personen. In der ältern Zeit war es üblich, die Handlung, ehe sie gesprochen wurde, zwischen jedem Aufzuge in stummer Pantomime (dumb show) vorzustellen, allegorisch oder auch ohne Einkleidung, um der Erwartung eine bestimmte Richtung zu geben. Shakespeare hat noch bey dem Schauspiel im Hamlet diese Sitte beobachtet.

Wir sind jetzt durch den Aufwand an allen theatralischen Zubehör: Architektur des Schauspielhauses, Beleuchtung, Musik, Täuschung der wie auf den Wink eines Zauberstabes wechselnden Decorationen, Maschinerie und Costum dergestalt verwöhnt, daß uns diese dürftige Beschränktheit auf keine Weise zusagen will. Indessen ließe sich vielleicht manches zu Gunsten einer solchen Verfassung der Bühne anführen. Wo durchaus keine glänzenden Nebensachen anlocken, da werden die Zuschauer in der Hauptsache, nähmlich der Vortrefflichkeit der dramatischen Composition, und ihrer Belebung durch Vortrag und Gebehrdenspiel, desto schwerer zu befriedigen seyn. Wenn in der äußern Ausschmückung die Vollkommenheit nicht zu erreichen steht, so wird der Kenner lieber ganz darauf Verzicht leisten, als sich durch das Mislungne und Geschmackwidrige stören lassen. Und wie selten ist das Vollkommne hierin

erreicht worden! Seit etwa anderthalb Jahrhunderten hat man angefangen auf den europäischen Bühnen Fleiß auf die Beobachtung des Costums zu wenden; was darin geleistet worden, hat dem großen Haufen immer herrlich geschienen, und doch kann man sich aus den Kupferstichen, welche die gedruckten Schauspiele zuweilen begleiten, und aus allen Angaben leicht überzeugen, daß es immer sehr läppisch und manierirt ausfiel, und daß man bey allem Bemühen sich ausländisch oder antik zu gestalten, die Mode seiner Zeit nicht los werden konnte. Lange galt eine Art von Reifrock für das unentbehrliche Zubehör eines Helden; die Alongen-Perücken und Fontangen haben sich eben so lange im heroischen Trauerspiel behauptet, als in der wirklichen Welt, späterhin hätte man es für barbarisch gehalten, ohne gepudertes und gekräuseltes Haar zu erscheinen, auf dieses setzte man einen Helm mit bunten Federn, eine Scherpe von Zindeltaft flatterte über den goldpapiernen Panzer, und der Achilles oder Alexander war fertig. Jetzt ist man endlich auf einen reinen Geschmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Costum wirklich gelehrt und in einem strengen Styl beobachtet. Man verdankt dies hauptsächlich der antiquarischen Reform in den bildenden Künsten, und der Annäherung des weiblichen Putzes an die griechischen Trachten; denn die Schauspielerinnen waren immer am abgeneigtesten auf der Bühne die Moden fahren zu lassen, wodurch sie in der Gesellschaft ihre Reize geltend machten. Jedoch sind die Schauspieler noch sehr selten, die eine Toge oder einen griechischen Purpurmantel mit natürlichem Anstande zu tragen wissen, und nicht in Augenblicken der

Leidenschaft mit dem Halten und Werfen der Draperie ungebührlich beschäftigt scheinen.

Unser System der Decoration ist eigentlich für die Oper erfunden, der es auch in der That am besten angemessen ist. Es hat einige unvermeidliche Gebrechen, andre die sich allerdings vermeiden lassen, aber selten vermieden werden. Zu den unvermeidlichen Gebrechen zähle ich die Brechung der Linien auf den Seitencoulissen aus allen Gesichtspuncten außer einem einzigen, das Mißverhältniß der Größe des Schauspielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, mit den perspectivisch verkleinerten Gegenständen, die ungünstige Beleuchtung von unten und von hinten, den Widerspruch der gemahlten und der wirklichen Lichter und Schatten, die Unmöglichkeit die Bühne nach Belieben zu verengen, so daß nun das Innre eines Pallastes und einer Hütte, dieselbe Höhe und Breite einnimmt, und dergleichen mehr. Die vermeidlichen Fehler sind: Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Massen; Ueberladung mit überflüßigen und zerstreuenden Gegenständen, weil der Mahler entweder seine Stärke in der Perspective zeigen wollte, oder den Raum nicht anders auszufüllen wußte; eine manierirte, oft ganz unzusammenhängende, ja unmögliche Architektur, in buntscheckigen Farben, die keiner Steinart in der Welt ähnlich sehen. Nur durch die Unwissenheit der Zuschauer in den bildenden Künsten können die meisten Decorationsmahler Glück machen: ich habe oft ein ganzes Parterr über eine Decoration entzückt gesehn, wovon jedes verständige Auge sich mit Widerwillen wegwenden mußte, und an deren Stelle eine schlichte grüne Hinterwand weit vorzüglicher gewesen wäre. Daß durch die Verwöhnung

des Geschmacks in Absicht auf den Glanz der Decorationen und der Pracht der Kleidungen die Verwaltung der Theater ein verwickeltes und kostspieliges Geschäft geworden ist, wobey dann oft die Haupterfodernisse, nähmlich gute Stücke und gute Schauspieler, den Nebensachen nachstehen müssen, diesen Nachtheil will ich hier nicht einmal erwähnen.

Wiewohl die ältere englische Bühne eigentlich keine Decoration hatte, so kann man ihr doch den Gebrauch der Maschinerie nicht ganz absprechen: die Aufführung einiger Stücke, z. B. des Macbeth, des Sturmes und andrer, läßt sich ohne das beynahe nicht denken. Unter der Regierung Jacobs des Ersten lebte der berühmte Baumeister Inigo Jones, der zur Ausschmückung der am Hofe aufgeführten Masquen Ben Jonsons sehr zusammengesetzte und künstliche Maschinen in Bewegung gesetzt hat.

Auf dem spanischen Theater trat in der Zeit, wo es sich bildete, derselbe Umstand ein, wie auf dem englischen, daß man sich, wenn die Scene einen Augenblick leer blieb, und andere Personen durch einen andern Eingang hereinkamen, eine Veränderung des Schauplatzes denken mußte, wiewohl durchaus keine sichtbar war; und dieser Umstand hat auf die Form der Schauspiele den vortheilhaftesten Einfluß gehabt. Der Dichter durfte nicht erst mit dem Decorationsmahler zu Rathe gehen, was sich würde vorstellen lassen und was nicht; noch überrechnen, ob der Vorrath vorhandener Decorationen hinreichte, oder neue gefertigt werden müßten. Er verzwängte die Handlung nicht in Betreff des Wechsels der Zeiten und Oerter, sondern er stellte sie sich ganz so vor, wie sie natürlicher Weise vor-

gegangen wäre *); es blieb der Einbildungskraft überlassen, nach den andeutenden Reden die Zwischenräume auszufüllen, und sich die Umgebungen hinzuzudenken. Dieser Aufruf an die ergänzende Phantasie setzt freylich nicht nur wohlwollende, sondern auch verständige Zuschauer in einer poetischen Stimmung voraus. Die wahre Täuschung besteht eben darin, wenn man durch die Eindrücke der Dicht- und Schauspielkunst so hingerissen wird, daß man die Nebensachen übersieht, und die ganze übrige Gegenwart vergißt. Das spöttische Auflauern hingegen, ob nicht irgend ein Umstand der scheinbaren Wirklichkeit widerspricht, die strenge genommen, doch niemals vollkommen zu erreichen steht, beweist die Ohnmacht der Einbildungskraft und die Unfähigkeit getäuscht zu werden. Dieser prosaische Unglaube kann so weit gehen, daß es den theatralischen Künstlern, die unter jeder Verfassung der Scene gewisse Vergünstigungen bedürfen, ganz unmöglich fällt, durch ihre Hervorbringungen die Zuschauer zu ergötzen, und so sind diese am Ende die Feinde ihres eignen Genusses.

Man beklagt sich heut zu Tage, und mit Recht, daß in Shakesspeare's Stücken der allzuhäufige

---

*) Capel, ein einsichtsvoller und von den übrigen unbillig zurückgesetzter Commentator Shakespeare's hat den Vortheil hievon in einer Anmerkung zu Antonius und Cleopatra treffend ins Licht gesetzt. Es machte die Dichter so kühn, wenn die Wahrheit der Handlung es erfoderte, Auftritte zu entwerfen, die auch der geschickteste Maschinist und Decorations-Mahler kaum vor die Augen würden bringen können, wie z. B. in einem spanischen Schauspiele Seegefechte vorkommen.

Wechsel der Decorationen eine Störung verursacht. Allein der Dichter ist hieran ganz unschuldig. Man muß wissen, daß damals die englischen so wie die spanischen Schauspiele ohne Angabe des Schauplatzes und seiner Veränderungen gedruckt wurden. Beym Shakespeare haben die neueren Herausgeber die scenischen Anweisungen hinzugefügt, und sind dabey mit einer pedantischen Genauigkeit verfahren. Wer die Aufführung eines Stückes von Shakespeare zu leiten hat, darf nur dreist alle die Veränderungen des Schauplatzes wegstreichen, die folgendermaßen lauten: »ein anderes Zimmer im Pallast, eine andere Straße, ein anderer Theil des Schlachtfeldes,« u. s. w. Bloß durch dieses Mittel werden in den meisten Fällen die Decorations-Verwandlungen auf eine ganz mäßige Anzahl herabgesetzt werden.

Von der Kunst der Schauspieler auf einem Theater, das so wenig äußern Glanz hatte als das ältere Englische, werden diejenigen, welche den Mann nach dem Kleide zu beurtheilen pflegen, geneigt seyn, sich eine wenig vortheilhafte Vorstellung zu machen. Ich ziehe hieraus einen ganz entgegengesetzten Schluß: der Mangel an anlockenden Zufälligkeiten macht die Sorgfalt im wesentlichen desto nothwendiger. Verschiedene Engländer *) haben schon die Meinung geäußert, die Schauspieler der ersten Epoche möchten vorzüglicher gewesen seyn als die der zweyten, wenigstens bis auf Garrick; und wenn man sonst keinen andern

*) S. ein Gespräch vor dem 11. Bande von Dodsley's old plays.

Beweis hätte, so würde mir dies schon durch die Beschaffenheit der Stücke Shakespeare's sehr wahrscheinlich werden. Es fällt in die Augen, daß seine meisten Hauptrollen einen großen Schauspieler erfodern; der hohe und gedrängte Styl seiner Poesie kann ohne den nachdrücklichsten und biegsamsten Vortrag nicht verstanden werden; oft setzt er zwischen den Reden ein schwieriges stummes Spiel voraus, welches er gar nicht angibt. Ein Dichter, der bloß und unmittelbar für die Bühne arbeitet, wird seine ganze Wirkung nicht auf solche Züge berechnen, von denen er voraus sieht, daß sie bey der Aufführung durch die Ungeschicklichkeit seiner Dollmetscher verloren gehen werden. Shakespeare hätte also seine dramatische Kunst geflissentlich herabstimmen müssen, wenn er nicht vortreffliche theatralische Gehülfen gehabt hätte. Der Nahme und das rühmliche Andenken einiger von ihnen hat sich bis auf unsere Zeit erhalten. Weil man nicht gern einem einzigen Manne zwey große Talente in gleichem Maße zugesteht, so hat man nach sehr unstatthaften Gründen angenommen, Shakespeare selbst sey nur ein mittelmäßiger Schauspieler gewesen *). Die Lehren Hamlets an

*) Man hat noch keine bestimmte Nachricht von einer Hauptrolle gefunden, die Shakespeare in seinen eigenen Stücken übernommen hätte. Im Hamlet spielte er den Geist: allerdings eine sehr wichtige Rolle, weil das ganze Stück Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen, wenn sie verfehlt wird. Ein Schriftsteller jener Zeit sagt in einem satyrischen Pamphlet, der Geist habe erbärmlich gewinselt, daraus schließt man, Shakespeare habe schlecht gespielt: welche Logik! Bey der Herstellung des Theaters unter Carl dem Zweyten war man begierig, Ueberlieferungen

den Schauspieler beweisen wenigstens, daß er ein vollkommner Kenner war. Freylich ist die Einsicht und das richtige Urtheil nicht immer mit den Mitteln der Ausführung gepaart; Shakespeare besaß aber ein sehr wichtiges und zu oft nachgelassenes Erfoderniß der ernsten Schauspielkunst, eine schöne und edle Gesichtsbildung. Auch ist es nicht wahrscheinlich, daß er Vorsteher des angesehnsten Schauspielhauses geworden seyn würde, ohne das Talent selbst zu spielen und das Spiel Andrer zu lenken. Konnte doch Ben Jonson, wiewohl ein verdienstvoller Dichter, nicht einmal die Stelle eines Schauspielers erlangen, weil er keine glückliche Anlage hatte. Aus der angeführten Stelle im Hamlet, aus der burlesken Tragödie der Handwerker im Sommernacht=Traum, und aus manchen andern Stellen, geht hervor, daß es schon damals eine Ueberschwem=

---

und Nachrichten aus der ältern Zeit einzusammeln. Lowin, der ursprüngliche Hamlet, unterrichtete Betterton über die Weise, wie die Rolle zu fassen wäre. Es lebte noch ein Bruder Shakespeare's, ein steinalter Mann, der niemals literarische Bildung gehabt, und bey dem das Alter das Gedächtniß geschwächt hatte. Aus diesem konnte man nichts weiter herausbringen, als: er habe zuweilen seinen Bruder in der Stadt besucht, und ihn einstmals einen Greis mit weißem Haar und Bart spielen sehen. Nach der Beschreibung schloß man, dies müsse der treue Bediente Adam in: Wie es euch gefällt, gewesen seyn, ebenfalls eine Rolle vom zweyten Range. Bey den meisten Stücken Shakespeare's weiß man nicht das geringste über die Rollenvertheilung. Bey zwey Stücken Ben Jonsons steht Shakespeare's Nahme unter denen der vornehmsten Schauspieler.

mung von schlechten Schauspielern gab, die auf alle die Abwege geriethen, woran wir uns heut zu Tage ärgern; aber das Publicum wußte, wie es scheint, sehr gut zu unterscheiden, und war nicht leicht zu befriedigen *).

Ein kritisches und ergründendes Studium der Alterthümer des englischen Theaters läßt sich nur in England selbst anstellen: die alten Abdrücke der dahin gehörigen Stücke sind sogar dort selten, und in auswärtigen Bibliotheken gar nicht vorhanden; die neueren Sammler haben nur einzelne Proben und nicht den ganzen Vorrath geben können. Es wäre sehr wichtig, alle Schauspiele beysammen zu sehen, die unbezweifelt vorhanden waren, ehe Shakespeare seine Laufbahn antrat, um mit Gewißheit zu entscheiden, was er etwa in der dramatischen Kunst von Andern lernen mögen. Das Jahr der Erscheinung eines Stückes auf der Bühne ist aber meistens schwer auszumitteln, weil der Druck oft erst sehr lange nachher erfolgte. Wenn man in den Arbeiten der Zeitgenossen Shakespeare's, auch der älteren, die aber doch gleichzeitig mit ihm zu schreiben fortfuhren, Aehnlichkeiten mit seinem Styl und Spuren seiner Kunst entdeckt, so bleibt es immer zweifelhaft, ob man sie für das schwächere Vorbild, oder für die unvollkommne Nachahmung zu halten hat. Shakespeare scheint eben die Biegsamkeit des

---

*) Merkwürdig ist in dieser Hinsicht folgendes Gleichniß in Richard dem Zweyten:

As in a theatre the eyes of man,
After a well-grac'd actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious, etc.

Geistes, und eben die Bescheidenheit gehabt zu haben wie Raphael, der auch, ohne doch jemals ein Nachahmer, und seinem hohen und stillen Genius ungetreu zu werden, alle Fortschritte seiner Mitwerber zu seinem Vortheile verwandte.

Einige schwache Versuche, die Form der antiken Tragödie mit Chören u. s. w. einzuführen, sind frühzeitig zum Vorschein gekommen, aber bald ohne Wirkung verschollen. Sie zeigen, wie die meisten von den Neueren gemachten Versuche dieser Art, durch welche seltsamen Brillen man die alten Dichter sah: denn es ist unglaublich, wie unähnlich sie den griechischen Tragödien sind, nicht bloß an Werth und Gehalt, das versteht sich von selbst, sondern sogar in den Aeußerlichkeiten, welche am leichtesten zu fassen sind. Am häufigsten wird Ferrex und Porrex oder das Trauerspiel vom Gorboduc angeführt, die Arbeit eines Lords aus den ersten Zeiten der Elisabeth. Pope hat dies Stück wegen seiner Regelmäßigkeit hoch gepriesen, und beklagt, daß die gleichzeitigen Dichter nicht auf diesem Wege fortgegangen; so, meynte er, hätte sich in England ein classisches Theater bilden können. Dies Urtheil beweist nur, daß Pope, der doch für einen vollendeten Kenner der Poesie gilt, selbst von den ersten Elementen der dramatischen Kunst keinen Begriff hatte. Es gibt nichts geist- und lebloseres, auch im Ton der Sprache und im Versbau einförmiger hingeleyertes, als diesen Ferrex und Porrex; wiewohl die Einheiten des Ortes und der Zeit keinesweges beobachtet, und eine Menge Begebenheiten darin abgefertigt sind, so bleibt dennoch der Schauplatz gänzlich leer an Bewegung: alles, was geschieht, wird in endlosen Berathschlagun-

gen zuvor angekündigt, und nachher in eben so endlosen Erzählungen berichtet. Ein andres misglücktes Werk verwandter Art, Mustapha, ebenfalls von einem großen Herrn, ist ein ermüdendes Gewebe von allen Spitzfindigkeiten der Staatsraison; besonders die Chöre sind wahre Abhandlungen. Indessen finden sich unter den unzähligen gereimten Sentenzen manche, die wohl in den späteren Stücken Corneille's ihre Stellen einnehmen könnten. Kyd, einer von den Vorgängern Shakespeare's, die Ben Jonson mit Lobe nennt, hat Garniers Cornelia bearbeitet. Das heißt in der That die Nachahmung der Alten aus der dritten oder vierten Hand empfangen.

Das erste ernsthafte Stück, welches auf eine populäre Wirkung berechnet war, ist die spanische Tragödie, von dem Schauplatze der Geschichte und nicht von der Entlehnung aus einem spanischen Schriftsteller so benannt. Es erhielt sich ziemlich lange auf der Bühne, wiewohl die nachfolgenden Dichter es häufig zur Zielscheibe ihres Spottes und ihrer Parodien machten. Es pflegt so zu gehen, daß das Publicum nicht leicht von einer in der ersten regen Empfänglichkeit für die Eindrücke einer noch unbekannten Kunst gefaßten Vorliebe zurückkommt, auch wenn es längst bessere, ja vortreffliche Werke kennen gelernt hat. Dieses Stück ist allerdings voller Abgeschmacktheiten; der Verfasser hat sich an die Schilderung der gewaltsamsten Lagen und Leidenschaften gewagt, ohne seine Ohnmacht zu ahnden; besonders ist die Katastrophe, die an Entsetzlichkeit alles ersinnliche überbieten soll, auf läppische Art herbeygeführt, und macht bloß eine lächerliche Wirkung. Das Ganze

ist wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportionen, und mit unsichrer Hand gekritzelt. Bey vielem Bombast hat doch der Ton des Dialoges etwas natürliches, ja vertrauliches, und im Wechsel der Auftritte spürt man eine leichte Bewegung, wodurch der allgemeine Beyfall, den dies unreife Werk erhielt, einigermaßen begreiflich wird.

Unter Shakespeare's Vorgängern verdienen noch Lilly und Marlow bemerkt zu werden. Lilly war ein Schulgelehrter, und bemühte sich in die englische Prosa und in den Gesprächston eine verschrobene Zierlichkeit einzuführen, womit es ihm so gut gelang, daß er eine Zeitlang Mode-Schriftsteller war, und daß die Hofdamen nach seinem Buche Euphues ihre Unterhaltung bildeten. Sein Lustspiel in Prosa, Campaspe, ist ein warnendes Beyspiel, daß man aus Anekdoten und epigrammatischen Einfällen niemals ein dramatisches Ganzes zusammen baut. Der Verfasser war ein gelehrter Witzling, aber durchaus kein Dichter.

Marlow hatte mehr wahres Talent, und war auf einem richtigeren Wege. Er hat die Geschichte Eduards des Zweyten zwar sehr kunstlos, jedoch mit einer gewissen Treue und Einfalt behandelt, so daß manche Auftritte ihre pathetische Wirkung nicht verfehlen. Seine Verse sind fließend, aber ohne Nachdruck; wie Ben Jonson dazu kommt, den Ausdruck: Marlow's mighty line, von ihm zu gebrauchen, begreife ich nicht. Von Lilly's süßlicher Manier konnte Shakespeare nichts lernen oder benutzen; in Marlow's Eduard dem Zweyten hingegen glaube ich allerdings das schwächere Vorbild

der frühesten historischen Stücke Shakespeare's zu entdecken.

Unter den alten Lustspielen in Dodsley's Sammlung scheinen mir der Flurschütze von Wakefield, und Grim der Köhler von Croydon, aus der früheren Zeit vor Shakespeare herzurühren. Beyde sind nicht ohne Verdienst, in der Manier der Marionettenstücke: in dem ersten ist eine volksmäßige Ueberlieferung, in dem zweyten eine scherzhafte Legende mit treuherziger Jovialität behandelt.

Ich habe mich bey den Anfängen des englischen Theaters länger aufgehalten, als sie ihrem innern Werthe nach verdienen, weil man neuerdings in England die Behauptung ans Licht gebracht hat, Shakespeare zeige mehr Verwandtschaft mit den in Vergessenheit gerathnen Werken seiner Zeitgenossen, als man bisher gewöhnlich zu glauben geneigt gewesen. Gewisse äußere Aehnlichkeiten dürfen uns eben so wenig Wunder nehmen, als die Gleichheit der Kleidertrachten an Bildnissen aus derselben Zeit. Im engeren Sinne aber gebraucht man das Wort Aehnlichkeit nur von der Verwandtschaft der Züge, die den Geist und das Gemüth ausdrücken. Ferner können als ein gültiger Beweis für obige Behauptung nur solche Schauspiele angeführt werden, die ausgemacht vor dem Anfange von Shakespeares Laufbahn geschrieben sind; denn in den Werken seiner jüngern Zeitgenossen, eines Decker, Marston, Webster und Anderer ist die etwanige Aehnlichkeit ganz natürlich zu erklären: die Spuren der Nachahmung Shakespeare's sind deutlich genug. Ihre Nachahmung hielt sich indessen bloß an das Aeußerliche und Einzelne; diese Schriftsteller haben in der That, ohne die Tugenden ihres Mu-

sters, alle die Fehler an sich, welche unverständige Beurtheiler am Shakespeare fälschlich getadelt haben.

Ein etwas günstigeres Urtheil verdienen Chapman, der Uebersetzer des Homer, und Thomas Heywood, nach den einzelnen Probestücken von ihnen in Dodsley's Sammlung. Chapman hat die bekannte Geschichte der Matrone von Ephesus, unter dem Titel: die Thränen der Witwe, nicht ohne komisches Talent behandelt. Heywoods: durch Güte getödtete Frau (A woman killd' with kindness), ist ein bürgerliches Trauerspiel: so früh finden sich schon Beyspiele von dieser Gattung, die man für neu ausgegeben hat. Es ist die Geschichte einer zärtlich geliebten, und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordenen Gattinn; ihr Fehltritt wird entdeckt, ihr Gemahl kann keinen härteren Entschluß über sich gewinnen, als sie ohne Kränkung ihrer Ehre von sich zu entfernen; sie grämt sich vor Reue zu Tode. Die Verführung ist nicht gehörig durch eine allmähliche Stufenfolge hindurchgeführt, aber die letzten Auftritte sind wahrhaft erschütternd. Ein deutlich ausgesprochener moralischer Zweck ist vielleicht dem bürgerlichen Trauerspiel wesentlich; oder vielmehr eben dadurch wird eine Darstellung menschlicher Schicksale, sie mögen Könige oder Privat-Familien betreffen, aus der idealischen Sphäre in die prosaische Welt herabgezogen. Aber wenn man einmal diese untergeordnete Gattung gelten läßt, so wird man finden, daß die Foderungen der Moral und der dramatischen Kunst zusammentreffen, und daß die höchste Strenge der sittlichen Grundsätze wiederum zur dichterischen Erhe-

bung führt. Der Anblick der unechten Reue, die nur die Strafe abzukaufen sucht, ist peinlich; die Reue, als der Schmerz über die unersetzliche Einbuße der Unschuld, ist einer wahrhaft tragischen Schilderung fähig. Man gebe dem obigen Stücke einen glücklichen Schluß, denselben, der heut zu Tage in einem bekannten Schauspiele trotz des Aergernisses so allgemeinen Beyfall gefunden hat: nähmlich die Aussöhnung der Gatten, nicht am Sterbebette der Reuigen, sondern bey gesundem Muthe, und die Erneuerung der Ehe; so würde es nicht nur um den moralischen, sondern auch um den poetischen Eindruck geschehen seyn.

Uebrigens ist dies Stück von Heywood ziemlich kunstlos und leicht hin gearbeitet: statt die Haupthandlung gehörig zu entwickeln, zerstreut uns der Verfasser durch eine zweyte Verwicklung, die mit jener gar nicht oder sehr lose zusammenhängt. Dies darf uns nicht wundern, denn Heywood war zugleich ein Schauspieler und ein übermäßig fruchtbarer Schriftsteller. Er hatte, wie er selbst sagt, zwey hundert und zwanzig Stücke ganz oder großentheils geschrieben, und war so sorglos über diese vermuthlich ohne viele Mühe zu Stande gebrachten Hervorbringungen, daß ihm die Handschriften der meisten abhanden gekommen waren, und daß nur fünf und zwanzig zur Bekanntmachung für den Druck übrig blieben.

Aber den bisher genannten Schriftstellern und noch vielen andern ist es nicht gelungen, wie viel Beyfall sie auch bey ihren Lebzeiten finden mochten, ein lebendiges Andenken ihrer Werke auf die Nachwelt zu bringen. Unter Shakespeare's jüngeren Zeitgenossen und Mitwerbern erlangten diese Aus-

zeichnung nur wenige; hauptsächlich Ben Jonson, Beaumont und Fletscher, und Massinger.

Ben Jonson fand an Shakespeare einen bereitwilligen Aufmunterer seines Talentes. Sein erstes, wiewohl noch ziemlich unvollkommnes Stück Jedermann in seiner Laune (Every man in his humour) wurde durch Shakespeare's Fürsprache auf die Bühne gebracht, am Sejanus legte Shakespeare sogar selbst Hand an, und übernahm in beyden eine Hauptrolle. Diese gastfreye Aufnahme wurde dem großen Geiste, der über alle Eifersucht und kleinliche Künstlerleidenschaften erhaben war, bald übel vergolten. Jonson überhob sich gegen Shakespeare mit seiner Schulgelehrsamkeit, der einzigen Seite, wo er wirklich einen Vorzug vor ihm hatte; er streute seinen Stücken und Prologen allerley beißende Anspielungen ein, und verwarf besonders jene Bezauberungen der Phantasie, die Shakespeare's eigenthümliches Erbtheil waren, als dem echten Geschmack entgegen. Zu seiner Entschuldigung muß man bemerken, daß er nicht unter einem glücklichen Gestirn geboren war: seine Stücke fielen ganz und gar, oder erfreuten sich eines geringen Beyfalls neben der erstaunlichen Popularität Shakespeare's; obendrein hetzten ihn seine Nebenbuhler mit theatralischen und andern Satyren, als einen lästigen Pedanten, der alles besser wissen wollte wie sie: alles dies zusammen machte ihm viel schwarzgallichten Humor. Er besaß wirklich einen sehr gründlichen Verstand, er war sich bewußt, daß er die Kunst mit Ernst und Eifer ausübe; daß ihm die Natur eine Eigenschaft versagt hatte, welche durch keine Anstrengung erlangt wird, nähmlich die Grazie, konnte er freylich nicht ahnden. Er dachte:

seines Fleißes kann sich jedermann rühmen, wie Lessing bey einer ähnlichen Gelegenheit sagt. Nach einigen Unglücksfällen auf der Bühne nahm er also die Partey, im Voraus zu erklären, seine Stücke seyen gut, und wenn sie nicht gefallen sollten, so könne dies nur von dem Unverstande der Menge herrühren. Sehr lustig lautet die Ueberschrift eines verunglückten Lustspiel, das er im Druck herausgab: »wie es niemals vorgestellt, sondern von gewissen Dienern des Königs höchst nachläßig gespielt, und von andern Unterthanen des Königs »noch ekler angesehen und getadelt worden« *).

Jonson war ein kritischer Dichter, im guten und im schlimmen Sinne des Wortes. Er suchte sich deutlich Rechenschaft abzulegen, was er jedesmal zu leisten habe: es gelang ihm daher am besten mit derjenigen Gattung, woran der Verstand den größten, und Einbildungskraft und Gefühl nur einen untergeordneten Antheil hat, dem Charakter-Lustspiel. Er legte aber nichts in seine Werke hinein, was kritische Zergliederungen nicht wieder herausziehen können, weil er zu diesen das Zutrauen hegte, sie erschöpften alles, wodurch die Poesie gefällt und entzückt. Er sah nicht ein, daß in der chemischen Retorte des Kritikers eben das kostbarste, der flüchtige Lebensgeist eines Gedichts, verdunstet. Es fehlt seinen Werken überhaupt an Seele, an jenem unnennbaren Etwas, das immer von neuem anzieht und bezaubert, eben weil es sich nicht erklären läßt. In den lyrischen Stücken seiner Masquen vermißt

*) As it was never acted, but most negligently play'd by some, the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by others the King's subjects.

man eine gewisse geistige Musik der Bilder und Töne, die sich nicht durch genaue Beobachtung schwieriger Sylbenmaße hervorbringen läßt. Ueberall steht er zurück in Bezug auf solche Vorzüge, die sich von selbst einstellen müssen, und um die es schon geschehen ist, wenn der Künstler sie sich absichtlich zu eigen machen will. Man muß es ihm nicht verargen, wenn er seine Werke für verdienstlich hielt, denn sie sind wirklich ganz sein eign es Verdienst, wie erworbne sittliche Eigenschaften. Es kostete ihm Mühe sie hervorzubringen, und es macht leider auch Arbeit sie zu lesen. Sie gleichen festen und zweckmäßig errichteten Gebäuden, vor denen aber das schwerfällige Gerüste stehen geblieben ist, welches den leichten Ueberblick und den harmonischen Eindruck hindert.

Man hat von Jonson zwey tragische Versuche, und eine beträchtliche Anzahl Lustspiele und Masquen.

Zur Würde des tragischen Tons konnte er sich wohl erheben, aber er hatte durchaus keine Anlage zum Pathetischen. Da er überall den Grundsatz der Nachahmung der Alten predigt, und man ihm die gelehrte Kenntniß ihrer Werke nicht absprechen kann, so ist es merkwürdig, wie weit sich seine beyden Trauerspiele in Gehalt und Form von der griechischen Tragödie entfernen. Man sieht an diesem Beyspiel, welchen Einfluß der herrschende Ton eines Zeitalters, und der Gang, welchen eine Kunst einmal eingeschlagen, auch auf einen sehr selbstständigen Geist hat. Bey dem historischen Umfange, den Jonson seinem Sejanus und Catilina gab, war an Einheit der Zeit und des Ortes nicht zu denken; auch sind beyde Stücke mit einer Menge von Nebenpersonen überhäuft, dergleichen man in

keiner griechischen Tragödie findet. Im Catilina spricht der Geist des Sylla den Prolog, ungefähr wie der des Tantalus im Atreus und Thyestes von Seneca; dem Ende jedes Aufzuges ist ein lehrhafter moralisirender Chor angehängt, ohne gehörig eingeführt oder mit dem Ganzen verknüpft zu seyn. Darauf beschränkt sich die ganze Aehnlichkeit mit den Alten; übrigens bleibt es bey der Form von Shakespeare's historischen Schauspielen, aber ohne deren romantischen Reiz. Man kann nicht mit Gewißheit sagen, ob Jonson schon Shakespeare's römische Stücke vor Augen hatte: vermuthlich wenigstens beym Catilina; auf keinen Fall hat er ihm die Kunst abgelernt, der Geschichte treu zu bleiben, und dennoch die Foderungen der Poesie zu befriedigen. Unter Jonsons Händen ist der Stoff eben Geschichte geblieben, ohne Poesie zu werden; die geschilderten politischen Vorfälle haben mehr das Ansehen eines Geschäftes als einer Handlung. Catilina und Sejanus sind gründliche dramatische Studien nach dem Sallust und Cicero, nach dem Tacitus, Sueton, Juvenal und Andern; das ist das Beste, was sich davon rühmen läßt. Im Catilina, der übrigens vorzüglicher ist als Sejan, muß man noch die nicht verschmolzne Ungleichartigkeit der Massen tadeln. Der erste Aufzug hat am meisten Schwung, wiewohl er durch Mangel an Schonung empört: man sieht eine geheime Zusammenkunft der Verschwörer, und die Natur scheint durch furchtbare Anzeichen der rasenden Begeisterung der Bosheit zu antworten. Der zweyte Aufzug schildert die Intriguen und Liebeshändel verderbter Frauen, wodurch die Verschwörung ans Licht kam, und streift stark an das Lustspiel hin; die letzten drey Aufzüge

enthalten dialogisirte Geschichte, mit vielem Verstande entwickelt, aber ohne sonderliche poetische Erhebung. Es ist zu beklagen, daß Jonson nur seinen eignen Text vom Sejanus gegeben, und Shakespeare's Veränderungen nicht mitgetheilt hat. Man wäre neugierig zu sehen, durch welche Mittel dieser die Einförmigkeit des Stücks zu beleben versucht haben mag, ohne dessen Plan zu verändern, und in wie fern sich sein Genius fremden Absichten zu fügen gewußt.

Nach diesen Versuchen entsagte Jonson der tragischen Muse, und in der That bestimmte ihn auch sein Talent ganz für das Lustspiel und zwar für das Charakter-Lustspiel. Indessen ist seine Charakteristik mehr ernsthaft spottend als zum Lachen eingerichtet; die späteren römischen Satyriker waren fast noch mehr seine Muster als die Komiker. Jener leichte Scherz war ihm versagt, der harmlos um alles gaukelt, der eine bloße Eingebung der Fröhlichkeit zu seyn scheint, aber um so philosophischer ist, weil er nicht eine bestimmte Lehre einkleidet, sondern nur eine allgemeine Ironie enthält. In Jonsons komischen Erfindungen zeigt sich mehr Beobachtungsgeist als Phantasie. Deswegen sind seine Stücke auch von Seiten der Intrigue mangelhaft. Er hielt sehr auf die Reinheit der Gattung, wollte keine romanhaften Motive gebrauchen, und nahm niemals seine Zuflucht zu einer Novelle. Aber seine Mittel der Verwickelung und Auflösung sind oft unwahrscheinlich und gezwungen, ohne durch reizende Kühnheit die Einbildungskraft zu bestechen. Auch wo er eine glückliche Anlage gemacht hat, bedarf er so viel Raum zum Ausmahlen der Charakter, daß man die Intrigue oft aus den Augen verliert, und

die Handlung sich nur schwerfällig fortbewegt. Er gleicht zuweilen den allzu genauen Porträtmahlern, die der Aehnlichkeit zu lieb jede Pockengrube und Sommersprosse mit in die Nachahmung aufnehmen zu müssen glauben. Es ist häufig beargwohnt worden, wirkliche Personen mit dieser oder jener Rolle zu meynen; zugleich hat man ihm vorgerückt, seine Charakter seyen bloß personifizirte Allgemeinbegriffe, und wiewohl diese Vorwürfe einander zu widersprechen scheinen, so sind sie doch beyde nicht ganz ohne Grund. Er war ein methodischer Kopf: wo er also einen Charakter einmal bey einem Hauptbegriffe gefaßt hatte, da führte er diesen strenge durch: was bloß zur individuellen Belebung gedient hätte, ohne sich hierauf zu beziehen, hätte ihm eine Abschweifung geschienen. Auch sind seine Nahmen meistens bis zu einer misfälligen Deutlichkeit sprechend, und zum Ueberflusse fügt er nicht selten dem Personen-Verzeichniß erklärende Beschreibungen bey. Auf der andern Seite übte er den Grundsatz, der Komiker müsse das wirkliche Leben darstellen, mit einem kleinlichen Fleiße aus. Er faßte meistens die Sitten seiner Nation und seiner Zeit auf: dies war zu loben, aber er hing sich oft zu sehr an äußerliche Eigenheiten, an Seltsamkeiten und Ziererεyen des Modetons, die man damals Humore nannte, und die ihrer Natur nach so vorübergehend sind als Kleidertrachten. Deswegen veraltete sein Komisches zum Theil sehr schnell, und schon bey Wiedereröffnung des Theaters unter Carl dem Zweyten fanden sich keine Schauspieler, die dergleichen Caricaturen gehörig zu geben gewußt hätten. Solche Localfarben, wenn sie nicht verbleichen sollen, müssen ganz mit Geist durchdrungen seyn. Dies wußte

Shakespeare zu leisten. Man vergleiche seinen Osrick im Hamlet mit Fastidius Brisk in Jonsons Jedermann außer seinem Humor: beydes sind Schilderungen der faden Ziererey eines damaligen Höflings; aber Osrick, wiewohl er seine ganz eigne Sprache redet, bleibt für alle Zeiten ein treffendes und verständliches Bild der Geckerey, Fastidius ist ein Porträt in einer aus der Mode gekommnen Tracht, und weiter nichts. Indessen ist Jonson nicht immer in diesen Fehler verfallen; sein Hauptmann Bobadill zum Beyspiel in Jedermann in seinem Humor, ein bettelhafter und feiger Abenteurer, der sich bey jungen einfältigen Leuten als Raufer geltend macht, ist zwar bey weitem nicht so ergötzlich und original als Pistol, aber er bleibt in seiner Art auch nach veränderten Sitten musterhaft, und spätere englische Komiker haben ihn nachgeahmt.

In dem eben genannten Stücke, Jonsons erster Arbeit, ist die Handlung äußerst schwach und unbedeutend. In dem folgenden, Jedermann außer seinem Humor, ist er noch weiter auf den Abweg gerathen, die komische Wirkung bloß in Caricatur-Zügen ohne alles Interesse der Situationen zu suchen: es ist eine Rhapsodie lächerlicher Auftritte ohne Zusammenhang und Fortrückung. Auch der Bartholomäi-Jahrmark ist bloß eine derbe Bambocciate, worin sich eben nicht mehr Folge bemerken läßt, als in dem Gewühl, dem Lärm, den Zänkereyen und Diebereyen, die bey einer solchen Ergötzung des Pöbels vorzufallen pflegen. Die gemeine Behaglichkeit wird nur allzu natürlich geschildert; doch verdient die Rolle des Puritaners ausgezeichnet zu werden: seine casuistische Berathschla-

gung, ob es erlaubt sey, nach der Sitte auf dem Jahrmarkt ein Spanferkel zu essen, nachher seine Strafrede gegen die Marionetten als einen heidnischen Bilderdienst, sind unvergleichlich und voll von dem kräftigsten komischen Salz. Ben Jonson sah damals wohl nicht voraus, daß die Puritaner nach einem Menschenalter mächtig genug werden würden, um für dergleichen Spöttereyen an seiner Kunst eine sehr ernsthafte Rache zu nehmen.

Von Seiten der Anlage verdienen am meisten Lob: Volpone, der Alchymist und Epicoene oder das stumme Mädchen. In Volpone hat sich Jonson einmal in italienische Sitten versetzt, aber nicht von der idealischen Seite. Der Hauptgedanke ist vortrefflich und großentheils meisterlich ausgeführt, nachher aber geht alles zu sehr auf Gaunereyen aus, wo dann die Criminal-Justiz ins Mittel treten muß, und das Stück nimmt mit der Bestrafung der Schuldigen ein nichts weniger als lustiges Ende. Im Alchymisten gewähren so wohl die Betrüger als die Betrognen viel Unterhaltung, nur läßt sich der Verfasser zu gründlich auf alchymistische Gelehrsamkeit ein. Von einem unverständlichen Kauderwelsch müssen im Lustspiel nur kurze Proben gegeben werden, und am besten ist es, wenn sie eine Nebenbedeutung haben, die der, welcher diese geheimnißvolle Sprache führt, nicht beabsichtet; auf die Länge fortgesetzt macht es Langeweile, wie in den Schriften selbst, die dabey zum Muster gedient haben. In dem dummen Teufel (The devil's an ass) hat der Dichter von einer phantastischen Erfindung, womit er anhebt, die aber freylich nicht die seinige war, nicht den gehörigen Vortheil gezogen, und die getäuschte

Erwartung kann durch andre Scenen von gutem komischen Gehalt nicht zufrieden gestellt werden.

Von allen Stücken Jonsons möchte wohl keines, ganz so wie es ist, heut zu Tage auf dem Theater gefallen, wie ja auch die meisten schon zu seiner Zeit nicht gefielen; aber Auszüge daraus dürften sich mit Glück machen lassen. Ueberhaupt wäre aus ihm viel zu entlehnen, und so wohl an seinen Vorzügen als an seinen Mängeln viel zu lernen. Seine Charakter sind meistens fest und richtig gezeichnet, nur fehlt es oft an der Kunst, sie durch den Contrast der Situationen hervorzuheben. Selten hat er hierin Scenen so glücklich angelegt wie die in Jedermann in seinem Humor, wo der eifersüchtige Kaufmann zu einem wichtigen Geschäft abgerufen wird, da seine Frau eben einen ihm verdächtigen Besuch erwartet, wo er also seinen Bedienten gern zum Wächter bestellen will, ohne ihm doch sein Geheimniß anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte seine Eifersucht merken. Diese Scene ist ein Meisterstück, und wenn Jonson immer so componirt hätte, so müßte man ihn unter die ersten Dichter zählen.

Bloß der Vollständigkeit wegen erwähnen wir die Masquen: allegorische Gelegenheitsstücke, meistens für Hoffeste bestimmt, und mit Maschinerie, verlarvten Aufzügen, Tanz und Gesang ausgeschmückt. Diese Nebengattung ist mit Jonson beynahe wieder ausgestorben, späterhin hat nur der Comus von Milton einigen Ruhm erlangt. Wenn die Allegorie bey der bloßen Personification stehen bleibt, so muß sie in einem Schauspiel unfehlbar frostig ausfallen; die Handlung selbst sollte allegorisch werden, und dazu gehören sinnreiche

Erfindungen, wovon uns beynahe nur die spanischen Dichter glückliche Beyspiele darbieten. Die bemerkenswertheste Eigenheit der Masquen von Jonson scheinen mir die sogenannten Antimasquen zu seyn: eine Parodie, die der Dichter selbst zuweilen seiner Erfindung beyfügt, und meistens dem ernsthaften Aufzuge vorangehen läßt. Da die idealischen Schmeicheleyen, wozu man die Götter vom Olymp herunter bemüht, leicht ins süßliche fallen, so wäre bey solchen Gelegenheiten dies Gegenmittel wohl immer zu empfehlen.

Ben Jonson, der in allen Stücken die Kunst etwas handwerksmäßig betrachtete, hatte auch darin Aehnlichkeit mit dem Meister eines Handwerks, daß er sich einen Gesellen zuzog. Er hatte einen Bedienten, Nahmens Broom, der sich durch den Umgang und die Lehren seines Herrn zum Schauspieldichter bildete, und mit Beyfall Lustspiele auf die Bühne brachte.

Beaumont und Fletscher werden immer zusammen genannt, als wären sie zwey unzertrennliche Dichter, die alle ihre Werke gemeinschaftlich entworfen und ausgeführt hätten. Diese Vorstellung ist aber nicht ganz richtig. Man weiß zwar sehr wenig von ihren Lebensumständen, indessen ist es gewiß, daß Beaumont sehr jung starb; Fletscher überlebte seinen jüngeren Freund zehn Jahre, und fuhr so anhaltend fort in seiner Laufbahn als dramatischer Dichter thätig zu seyn, daß verschiedne Stücke von ihm erst nach seinem Tode auf die Bühne gebracht, und einige unfertig hinterlassene von fremder Hand vollendet wurden. Die unter beyder Nahmen gesammelten Stücke belaufen sich über funfzig; es ist also wahrscheinlich, daß von dieser be-

trächlichen Anzahl vielleicht die Hälfte als die Arbeit Fletschers allein betrachtet werden muß. Beaumonts und Fletschers Werke erschienen erst eine geraume Zeit nach ihrem Tode, die Herausgeber haben sich nicht damit bemüht, den Antheil eines jeden kritisch zu sondern, noch weniger über die etwanige Verschiedenheit ihres Talents Aufschlüsse zu geben. Einige Zeitgenossen haben Fletschern insbesondere kühnen Schwung der Einbildungskraft, und seinem Freunde reifes Urtheil zugeschrieben; jener war nach ihrer Meinung eigentlich das erfinderische Genie, dieser der lenkende und mäßigende Kunstrichter. Allein diese Angabe gründet sich auf nichts. Es ist jetzt unmöglich, die Hand eines jeden an sichern Kennzeichen zu unterscheiden, und es verlohnt sich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeschriebnen Stücke, mögen sie nun von einem allein, oder von beyden zusammen herrühren, sind in demselben Geiste und in derselben Manier gedichtet. Es ist also wahrscheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beyderseitigen Mängel zu ergänzen, sondern vielmehr eine große Aehnlichkeit der Sinnesart sie bewog, sich so anhaltend zu verbinden.

Beaumont und Fletscher begannen ihre Laufbahn bey Lebzeiten Shakespeare's, Beaumont starb noch vor ihm, und Fletscher überlebte ihn nur um neun Jahre. Aus einigen parodirenden Anspielungen läßt sich schließen, daß sie eben keine übermäßige Ehrerbietung vor ihrem großen Vorgänger hatten, von dem sie doch so vieles gelernt, und aus dem sie unläugbar manche einzelne Gedanken entlehnt haben. Sie folgten seinem Beyspiel in der ganzen Form ihrer Schauspiele, unbekümmert um Ben Jonsons abweichende Grundsätze und um die

Nachahmung der Alten. Sie schöpften wie er aus Novellen und Romanen, sie ließen pathetische und burleske Auftritte mit einander abwechseln, und suchten durch die Verknüpfung der Vorfälle den Eindruck des Außerordentlichen und Wunderbaren zu erregen. Ihre Absicht, Shakespeare'n in derselben Gattung zu überbieten, liegt oft deutlich genug am Tage; ihre lobenden Zeitgenossen gehn geradezu mit der Sprache heraus, stellen Shakespeare'n weit gegen Beaumont und Fletscher zurück, und behaupten, durch diese sey die englische Bühne erst zu ihrer Vollkommenheit gebracht worden. In der That verdunkelten sie in einem gewissen Grade Shakespeare's Ruhm in dem nächsten Menschenalter nach ihm, und noch unter Carl dem Zweyten besaßen sie eine größere Popularität als er; der Fortgang der Zeiten hat alles wieder in die gehörige Ordnung gebracht. Da auf dem Theater selbst das Vortrefflichste durch häufige Wiederholung sich abnutzt, und die Neuheit einen großen Reiz hat, so ist die dramatische Kunst dem Einfluß der Mode sehr unterworfen; sie ist mehr als andre Zweige der Literatur und schönen Kunst der Gefahr ausgesetzt, schnell vom großen einfachen Styl zu einer schimmerreichen und oberflächlichen Manier über zu gehen.

In der That waren Beaumont und Fletscher Männer von den ausgezeichnetsten Talenten, es fehlte ihnen fast nichts als tiefer Ernst des Gemüthes und eine gewisse künstlerische Weisheit, die in allem Maß hält, um einen Platz neben den größten dramatischen Dichtern aller Nationen zu verdienen. Sie besaßen eine ungemeine Fruchtbarkeit und Biegsamkeit des Geistes, und eine glück-

liche Leichtigkeit, die nur allzu oft in Leichtsinn ausartete. Die höchste Vollkommenheit haben sie fast nirgends erreicht, ich möchte behaupten, sie haben sie nicht einmal geahndet; aber mehrentheils scheinen sie ganz nahe daran zu seyn. Und warum blieb es ihnen versagt den letzten Schritt zu thun? Die Poesie war für sie nicht eine innre Andacht des Gefühls und der Einbildungskraft, sondern ein Mittel zu glänzendem Erfolge. Sie gingen zuvörderst auf die Wirkung, die dem großen Kunstler von selbst zufallen muß, wenn er vor allen Dingen darauf bedacht ist, sich selbst zu befriedigen. Schauspieler waren sie nicht *) wie die meisten ihrer Vorgänger; aber sie lebten in der Nähe des Theaters, in beständigem Verkehr damit, und sie verstanden sich vortrefflich darauf. Auch kannten sie ihre Zeitgenossen aus dem Grunde, allein sie fanden es bequemer, dem Publicum gefällig entgegenzukommen, als es wie Shakespeare zu sich emporzuheben. Sie lebten in einem kräftigen Zeitalter, welches leichter Ausschweifungen jeder Art verzieh, als Schwäche und Kälte. Sie ließen sich daher niemals von poetischen noch moralischen Bedenklichkeiten aufhalten, und diese Zuversicht kam ihnen zu Statten: sie gleichen gewissermaßen Nachtwandlern, die bey verschloßnen Augen auch auf gefährlichen Wegen nicht fallen. Selbst wenn sie das verkehrteste unternahmen, so

---

*) In dem von Jakob dem Ersten ertheilten Privilegium der königlichen Schauspieler wird neben Shakespeare L a u r e n c e F l e t s c h e r als Vorsteher der Gesellschaft genannt. Der Dichter hieß John Fletscher. War jener vielleicht ein Bruder oder naher Verwandter von ihm?

greifen sie es mit einem gewissen Geschick an. Bey anfangender Ausartung der dramatischen Kunst verlieren die Zuschauer zuerst die Fähigkeit, ein Schauspiel im Ganzen zu beurtheilen; auf die Harmonie der Zusammensetzung, auf das richtige Verhältniß aller Theile wenden Beaumont und Fletscher daher den wenigsten Fleiß. Nicht selten lassen sie eine glücklich gemachte Anlage fahren, und scheinen sie beynah zu vergessen, sie bringen etwas anders an, was an sich gefallen und unterhalten kann, aber nicht an diese Stelle gehört, und nicht vorbereitet ist. Sie spannen immer die Neugier, oftmals die Theilnahme, sie reißen mit sich fort; jedoch erregen sie die Erwartung besser, als sie sie zu befriedigen wissen. So lange man sie liest, fühlt man sich lebhaft getroffen, aber es bleiben wenig unvergeßliche Eindrücke davon zurück. Am meisten mislingt es ihnen mit ihren tragischen Ansprüchen, weil sie das Gefühl nicht genug aus den Tiefen der menschlichen Natur schöpfen, und die Betrachtung nicht genug auf die menschlichen Schicksale im allgemeinen hinlenken; weit vorzüglicher sind sie im Komischen, und in den ernsthaften und pathetischen Darstellungen, welche die Mitte zwischen dem Komischen und Tragischen einnehmen. Die Charakter sind oft mit einer gewissen Willkür angelegt, und werden sich selbst ungetreu, wenn es dem Dichter nach seinen augenblicklichen Bedürfnissen bequem fällt; in der äußerlichen Erscheinung haben sie Haltung genug. Den ganzen Nachdruck ihres Talents wenden Beaumont und Fletscher auf Gemählde der Leidenschaften; allein sie lassen sich wenig mit der geheimen Geschichte des Herzens ein: sie übergehen die ersten Regungen und die allmähliche Steigerung

eines Gefühls; sie fassen es gleich in seinen höchsten Graden auf, und entwickeln alsdann dessen Symptome bis zur Täuschung ergreifend, nur mit einer übertriebenen Kraft und Fülle. Wenn aber auch ihr Ausdruck nicht immer die strengste Wahrheit hat, so scheint er doch immer natürlich: alles hat freye Bewegung, nichts ist mühsam erzwungen oder weit hergeholt, wenn es auch noch so seltsam auffällt. Sie vereinigen durchaus in ihrem Dialog den vertraulichen Ton des wirklichen Umgangs und den Schein der augenblicklichen Eingebung mit poetischem Schwunge. Sie gehen zwar auf eben die beliebte Natürlichkeit aus, welche einigen Schauspieldichtern unsrer Zeit so große Gunst gewonnen hat; aber diese suchten sie in der Entfernung aller erhebenden Phantasie, und mußten daher nothwendig in Plattheit verfallen. Beaumont und Fletscher paaren meistens die Natürlichkeit mit der Phantasterey, so gelingt es ihnen, das Gemeine als außerordentlich vorzustellen, und ein gewisses Trugbild des Idealischen zu retten. Die Sittlichkeit dieser Schriftsteller ist zweydeutig. Nicht als ob sie nicht Seelengröße und Güte, und auf der andern Seite Niedrigkeit und Bosheit mit starken Farben contrastirten, nicht als ob sie nicht gewöhnlich mit der Beschämung oder Bestrafung der letzten endigten; aber zu oft wird mit Edelmuth Prunk getrieben, wo nur von Pflicht und Rechtlichkeit die Rede seyn sollte. Alles Gute und Vortreffliche geht in ihrer Schilderung mehr aus wandelbaren Aufwallungen hervor als festen Grundsätzen; sie scheinen die Tugenden in das Blut zu verlegen; und ganz dicht daneben brüsten sich bloß selbstsüchtige und instinktartige Triebe, als wären sie vornehmerer Ab-

kunst. Es gibt eine unheilbar gemeine Seite der menschlichen Natur, welcher sich der Dichter immer nur mit einer gewissen Schamhaftigkeit nähern sollte, wenn er nicht umhin kann sie wahrnehmen zu lassen; Beaumont und Fletscher hingegen gönnen der Natur gar keinen Schleyer. Sie gehen über alles gerade mit der Sprache heraus, sie machen den Zuschauer zum unwilligem Vertrauten von allem was edlere Gemüther sogar vor sich selbst verheimlichen. Was sich diese Dichter daher von Seiten der Unanständigkeit erlauben, das übersteigt alle Vorstellung. Die Zügellosigkeit in den Reden ist das geringste; viele Auftritte, ja ganze Verwickelungen sind so angelegt, daß schon der bloße Gedanke davon, geschweige denn der Anblick, die Sittsamkeit aufs gröbste beleidigt. Aristophanes ist ein verwegner Dollmetscher der Sinnlichkeit, aber wie die griechischen Bildhauer in den Gestalten der Satyrn u. s. w., verweist er sie in das bloß thierische Gebiet, wohin sie gehört; nach der damaligen Sittenlehre beurtheilt, ist er weit unanstößiger. In einer ganz andern Sphäre legen Beaumont und Fletscher die unsaubre und ekelhafte Haushaltung des Lasters zur Schau, ihre Compositionen gleichen dem Tuch voll reiner und unreiner Thiere im Gesicht des Apostels. Dies war der allgemeine Hang der dramatischen Schriftsteller unter Jacob und Carl dem Ersten. Es ist als ob sie geflissentlich den Puritanern hätten Recht geben wollen, welche behaupteten, die Theater seyen eben so viele Schulen der Verführung und Kapellen des Teufels.

Denen, welche bloß zu ihrer Unterhaltung und allgemeinen Geistesbildung lesen, kann man Beaumonts und Fletschers Werke nur mit Einschränkung

empfehlen. Für den ausübenden Künstler hingegen und für den kritischen Kenner der dramatischen Kunst ist unendlich viel daraus zu lernen, sowohl von Seiten ihrer Vorzüge als ihrer Ausschweifungen. Eine ausführliche Zergliederung eines oder des andern von ihren Werken, wozu uns hier der Raum gebricht, würde dies in das hellste Licht setzen. Für die Vorstellung hatten diese Stücke zu ihrer Zeit die Bequemlichkeit, daß dazu nicht so große Schauspieler erfoderlich sind, wie zu den Hauptrollen von Shakespeare's Stücken. Um sie heut zu Tage wieder auf die Bühne zu bringen, müßten die meisten ganz umgeschmolzen werden, bey einigen könnte man mit Weglassen, Mäßigen und Reinigen abkommen *).

Eine besondere Erwähnung verdienen die zwey edlen Vettern (Two noble kinsmen), weil sie von Shakespeare und Fletscher gemeinschaftlich herrühren sollen. Ich sehe keinen Grund, diese Angabe zu bezweifeln; das Stück ist zwar erst nach dem Tode beyder erschienen, aber in welcher Absicht hätte der Herausgeber oder Drucker dies betrügerischer Weise vorgeben sollen, da Fletschers Nahme damals wenigstens eben so berühmt oder noch berühmter als Shakespeare's war? Wäre es die Arbeit Fletschers allein, so müßte man es unstreitig für das vortrefflichste unter seinen ernsten und historischen Stücken erklären. Indessen es würde par-

---

*) So viel ich weiß, ist bis jetzt nur ein einziges auf dem deutschen Theater, nähmlich Rule a wife and have a wife, von Schröder bearbeitet unter dem Titel: Stille Wässer sind tief: welches, gut aufgeführt, immer viel Beyfall gefunden hat.

teyisch seyn, einem sonst talentvollen Schriftsteller ein Werk deswegen abzusprechen, weil es zu gut für ihn sey. Könnte nicht Fletscher, der in den Gedanken und Bildern nicht selten einige Verwandtschaft mit Shakespeare zeigt, einmal das Glück gehabt haben, sich ihm mehr zu nähern als gewöhnlich? Noch mislicher wäre es, auf die Aehnlichkeit einzelner Stellen mit Shakespeareschen zu fußen. Dies könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung seyn. Ich gründe mich also bloß auf die historische Angabe, die vermuthlich von einer Ueberlieferung der Schauspieler herrührt. Es gibt Kenner der Mahlerey, die bey den Gemählden Raphaels, welche, wie bekannt, nicht immer ganz von seiner Hand ausgeführt sind, auf sich nehmen zu entscheiden, was Francesco Penni oder Giulio Romano oder irgend ein andrer Schüler daran gemahlt. Ich wünsche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterscheidung; sie sind dabey wenigstens sicher vor der Gefahr widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte diese Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano sich durch eine Copie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergehen ließ, und zwar in Absicht auf ein Bild, woran er selbst mitgemahlt hatte. Der vorliegende Fall ist indessen eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigstens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde theilweise seinen Schülern überlassen. Um aber auszumitteln, was an den zwey edlen Vettern Shakespeare'n gehören kann, müßte man nicht nur die Verschiedenheit der Hände in der Ausführung unterscheiden, sondern Shakespeare's Einfluß auf die Anlage des Ganzen bestimmen.

Wenn er sich aber einmal zur Hervorbringung eines Werkes mit einem andern Dichter vereinigte, so wird er sich auch in einem gewissen Grade nach dessen Ansichten haben bequemen, und darauf Verzicht thun müssen, seine innerste Eigenthümlichkeit kund zu geben. Soll ich unter so vielen Gründen zum Zweifeln dennoch irgend einen Ausspruch wagen, so glaube ich Shakespeare's Geist in einer gewissen idealischen Reinheit wahrzunehmen, die dieses Stück vor Fletschers übrigen voraus hat, und in der gewissenhaften Treue, womit die aus Chaucers Palämon und Arcites entlehnte Geschichte behandelt ist. Im Styl dürfte Shakespeare's Hand an einer an Dunkelheit gränzenden Kürze und Gedankenfülle am ersten erkennbar seyn; in der Farbe des Ausdrucks haben sonst alle damaligen Dichter viel Aehnlichkeit mit einander. Die ersten Aufzüge sind am sorgfältigsten ausgearbeitet, nachher dehnt sich das Stück auf epische Art in die Länge; das dramatische Gesetz, die Handlung gegen den Schluß zu beschleunigen, ist nicht genugsam beobachtet. Die Rolle der Tochter des Schließers, deren Wahnsinn kunstlos in lauter Monologen fortgeführt wird, ist gewiß nicht von Shakespeare, man müßte denn annehmen, er habe seine eigne Ophelia überbietend nachahmen wollen.

Uebrigens war die Sitte damals sehr allgemein, daß zwey oder gar drey Dichter sich zu einem Schauspiele vereinigten. Außer dem beständigen Beyspiele von Beaumont und Fletscher finden sich eine Menge andre. Die Berathschlagungen über die Anordnung des Plans wurden meistens bey fröhlichen Gelagen in öffentlichen Häusern vorgenommen, wo es einmal einem der Theilnehmer widerfuhr, weil er in poetischer Trunkenheit ausgerufen hatte: »Ich will es

unternehmen, den König umzubringen!« als Hochverräther verhaftet zu werden, bis das Misverständniß sich aufklärte. Für die leichteren Gattungen, welche geselliger Witz beleben muß, mag diese Art der Composition gut seyn, überhaupt in Absicht auf theatralische Wirkung mögen vier Augen mehr sehn als zwey, und gegenseitige Einwendungen mögen die geschicktesten Mittel ausfinden helfen. Die höchste dichterische Begeisterung dürfte aber vielmehr einsiedlerisch als mittheilsam seyn, denn sie sucht immer den Ausdruck für etwas unaussprechliches, was durch einzelne Worte geschwächt und zerstreut wird, und was sie nur durch den Gesammteindruck des vollendeten Kunstwerks erreichen kann, dessen Idee ihr vorschwebt.

Ein unvergleichliches und in seiner Art einziges Werk von Beaumont und Fletscher ist: der Ritter von der brennenden Mörserkeule (the Knight of the burning pestle). Es ist eine Parodie der Ritterromane, der Gedanke des Ganzen ist aus dem Don Quixote entlehnt, aber die Nachahmung ist mit solcher Freyheit behandelt, und auf Spensers Feenköniginn insbesondere gewandt, daß sie für eine zweyte Erfindung gelten kann. Aber die eigentlich sinnreiche Neuheit des Stückes besteht in der Zusammenstellung dieser Ironie über einen chimärischen Mißbrauch der Poesie mit einer andern gerade entgegengesetzten Ironie über die Unfähigkeit irgend eine Dichtung und die dramatische Form insbesondere zu begreifen. Ein Gewürzkrämer und seine Frau kommen als Zuschauer aufs Theater, sie sind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, sie verlangen ein Schauspiel zu Ehren der Bürgerschaft, und Ralph, ihr Lehrbursche,

soll die Hauptrolle darin spielen. Man willfahrt ihnen, aber sie sind damit noch nicht zufrieden, machen über alles ihre Bemerkungen, und reden den Schauspielern immerfort darein. Schon Ben Jonson hatte erdichtete Zuschauer zur Schau gestellt, aber es waren entweder wohlwollende Erklärer oder ungeschickte Tadler der Absichten des Dichters: sie führten also immer nur seine eigene Sache. Der Gewürzkrämer und seine Frau hingegen repräsentiren eine ganze Gattung, nähmlich die unpoetischen und von Kunstsinn entblößten Zuschauer. Die Illusion wird bey ihnen zum leidentlichen Irrthume, das Vorgestellte wirkt auf sie als wäre es wirklich, sie sind dabey dem Eindrucke jedes Augenblicks hingegeben und nehmen Partey für oder wider die Personen. Auf der andern Seite zeigen sie sich aller echten Illusion, d. h. der lebhaften Versetzung in den Geist der Dichtung unfähig: Ralph, wie heldenmäßig und ritterlich er sich auch gebehrden mag, bleibt für sie immer Ralph, ihr Lehrbursche, und sie maßen sich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plane des angefangenen Stücks herausgehen. Kurz, die Ansichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem prosaischen Publicum belästigt werden, sind auf das geistreichste und ergötzlichste in diesen Caricaturen von Zuschauern personificirt.

Die treue Schäferinn, eine Pastorale, wird von einigen englischen Kritikern sehr gerühmt, weil sie allerdings mit großem Fleiß in gereimten und zum Theil lyrischen Versen ausgearbeitet ist. Mir scheint es ein ganz verfehltes Werk zu seyn. Fletscher wollte auch einmal classisch seyn, und that seinem natürlichen Talente Gewalt an. Vermuth-

lich hatte er die Absicht, Shakespeare's Sommernacht-Traum zu überbieten, aber er hat eine eben so schwerfällige Dichtung ans Licht gebracht, als jene leicht und luftig ist. Das Stück ist mit Mythologie und landschaftlichen Schilderungen überladen, untheatralisch, und dabey so weit entfernt von dem echten Ideal der Schäferwelt, daß es vielmehr die größten Gemeinheiten enthält. Man könnte es eine sehr unsittsame Lobpreisung der Keuschheit nennen. Ich will hoffen, daß Fletscher Guarini's Pastor fido nicht gekannt hat, sonst wäre sein Mißgriff noch weniger zu entschuldigen.

Es fehlt uns hier an Raum, von den übrigen Werken Beaumonts und Fletschers im einzelnen zu reden, wiewohl sie zu vielen lehrreichen Bemerkungen Anlaß geben können. Im Ganzen kann man von diesen Schriftstellern sagen, sie haben sich einen prächtigen Pallast erbaut, aber nur in den Vorstädten der Poesie, während Shakespeare im Mittelpuncte der Hauptstadt seinen königlichen Sitz hat.

Massingers Andenken ist noch vor kurzem durch eine Ausgabe seiner Werke erneuert worden. Einige Literatoren wollen ihn über Beaumont und Fletscher stellen, als hätte er sich der Vortrefflichkeit Shakespeare's mehr angenähert als diese. Ich kann dies nicht finden. Er scheint mir die größte Aehnlichkeit mit jenen beyden zu haben, in der Anlage der Stücke, im Ton der Sitten, auch in der Sprache und in dem vernachläßigten Versbau. Ich würde es nicht unternehmen, an innern Kennzeichen zu unterscheiden, ob ein Schauspiel von Massinger oder von Beaumont und Fletscher herrührt. Dies gilt auch von andern Zeitgenossen, z. B. von Shirley, von dem wirklich ein paar Stucke sich unter

die Anzahl der den beyden letztgenannten zugeschriebenen Werke eingeschlichen haben sollen. Es gab damals, wie schon gesagt, eine Schule der dramatischen Kunst in England, eine Schule, deren unsichtbares und allzu oft verkanntes Oberhaupt Shakespeare war; denn Ben Jonson war fast ohne Nachfolger geblieben. Der Manier ist es eigen, die Züge persönlicher Originalität zu verwischen, und die Hervorbringungen verschiedener Künstler einander ähnlich zu machen; und von Manier kann keiner der nach Shakespeare aufgetretenen dramatischen Dichter dieses Zeitalters freygesprochen werden. Wenn man indessen ihre Werke neben die des folgenden Zeitalters stellt, so wird man zwischen ihnen ungefähr dasselbe Verhältniß gewahr, wie zwischen den Mahlereyen aus der Schule des Michael Angelo und denen aus der letzten Hälfte des siebzehnten und der ersten des achtzehnten Jahrhunderts. Beyde sind manierirt, aber die Manier in jenen trägt noch die Spuren eines erhabenen Ursprungs in der ersten Geschlechtsfolge an sich, in diesen ist alles kleinlich, geziert, leer und oberflächlich. Ich wiederhole es: in einer allgemeinen Geschichte der dramatischen Kunst ist die erste Periode des englischen Theaters die einzig bedeutende. Die Schauspiele der unbekanntesten Schriftsteller dieser Zeit (ich wage es zu versichern, ohne sie bey weitem alle zu kennen) sind lehrreicher für die Theorie und merkwürdiger als die berühmtesten aus allen späteren Zeiten.

Bey dem bisher geschilderten Zustande blieb es ungefähr unter der Regierung Carl des Ersten, bis im Jahre 1647 die Strafpredigten der Puritaner, die lange gegen das Theater gemurmelt und hierauf gut gedonnert hatten, sich in Gesetze verwandelten.

Schauspiele aufführen und sogar ansehen, wurde bey harter Strafe untersagt. Nun erfolgte ein bürgerlicher Krieg, und hiebey ereignete sich der außerordentliche Fall, daß die Schauspieler, die sonst, unbekümmert um die Regierungsform, nur für die friedliche Unterhaltung ihrer Mitbürger zu sorgen pflegen, nothgedrungen eine politische Partey ergriffen, deren Interesse mit dem ihrer eigenen Erhaltung auf das genaueste zusammenhing. Fast alle nahmen Dienste in der Armee des Königs, viele kamen für die gute Sache um, die Ueberlebenden kehrten nach London zurück, und fuhren fort, ihre Kunst insgeheim auszuüben. Aus den Trümmern aller bisherigen Schauspieler-Gesellschaften bildete sich eine einzige, die zuweilen, jedoch mit großer Vorsicht, auf den Landsitzen in der Nähe von London Vorstellungen gab. Denn unter allen Seltsamkeiten, welche der damalige gewaltsame Zustand der Dinge hervorbrachte, war auch diese, daß es für einen Beweis der Anhänglichkeit an die alte Verfassung galt, Schauspiele zu lieben, zu belohnen und in seiner eignen Wohnung zu beherbergen. Zum Glück verstanden sich die Puritaner noch nicht so gut auf die Wichtigkeit der Bücher-Censur, wie man es seitdem gelernt hat: sonst hätten die noch ungedruckten dramatischen Hervorbringungen der vorhergehenden Zeit auch nicht im Druck erscheinen dürfen, und vieles würde ohne Zweifel unwiderbringlich verloren gegangen seyn. Diese finstern Fanatiker waren so sehr Feinde alles Schönen, daß sie nicht nur jede freye Geistesergötzung, was irgend das Leben schmücken kann, insbesondere das Schauspiel, als einen öffentlichen Baals-Dienst verfolgten, sondern sogar der Kirchenmusik, als ei-

nem dämonischen Geheul, die Ohren verstopften. Hätte ihre Herrschaft sich länger behauptet, so müßte England in eine unheilbare Barbarey verfallen seyn: die Unterdrückung des Theaters dauerte bis zum Jahre 1660, als mit Carl dem Zweyten die freye Ausübung aller Künste wiederkehrte.

Es ist genugsam bekannt, welchen Einfluß auf die Sitten und den Zeitgeist die Regierung dieses Königs und die natürliche Rückwirkung gegen die zuvor herrschende Partey hatte. Wie die Puritaner die republikanischen Grundsätze und den Religions-Eifer hassenswürdig gemacht hatten, so schien der leichtsinnige Monarch recht dazu geboren, dem Königthum alle Achtung zu verscherzen. In seinem Gefolge überschwemmten England fremde Thorheiten und Laster. Der Hof gab den Ton der unverhohlensten Sittenlosigkeit an, und dies Beyspiel griff um so weiter um sich, weil man durch eine eben so ausgelassene Denkart und Lebensweise seinen Eifer für die neue Ordnung der Dinge zu bewähren glaubte. Der Fanatismus der Republikaner war von wahrhafter Strenge der Sitten begleitet gewesen, man fand daher nichts bequemer als sich durch den ausschweifenden Hang zu allen erlaubten oder unerlaubten Vergnügungen zum Royalisten zu stempeln. Nirgends wurde das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten verkehrter nachgeahmt. Die am französischen Hofe herrschende Galanterie war nicht ohne Zurückhaltung und ohne Zartgefühl; man sündigte, wenn ich so sagen darf, noch mit einiger Würde, und niemand wagte das Ehrwürdige anzutasten, wenn seine Handlungen auch nicht in Uebereinstimmung damit waren. Die Engländer spielten eine ihnen ganz unnatürliche Rolle, und

spielten sie daher mit Ungeschick: sie warfen sich schwerfällig in den Leichtsinn; sie verwechselten überall die gröbste Zügellosigkeit mit freyer Aufgewecktheit des Geistes, und sahen nicht ein, daß die Art von Grazie, die bey der Verderbtheit noch möglich ist, mit dem letzten Schleyer, den sie abwirft, verschwindet.

Es ist leicht einzusehen, welche Wendung eine unter solchen Auspizien unternommene neue Bildung des Geschmacks nehmen mußte. Man besaß keine Kennerschaft in den schönen Künsten, man begünstigte sie bloß wie andere auswärtige Moden und Erfindungen des Luxus. Man fühlte weder ein wahres Bedürfniß der Poesie, noch hatte man Sinn dafür: man wollte nur auf eine glänzende und flüchtige Art unterhalten seyn. Das Theater, das in seiner vormaligen Einfalt bloß durch die Vortrefflichkeit der dramatischen Werke und der Schauspieler die Zuschauer angezogen hatte, wurde jetzt mit allen seitdem üblichen Zuthaten ausgerüstet: allein was es an äußerm Schmucke gewann, verlor es an innerm Werthe.

Sir William Davenant war es, dem das englische Theater bey seiner Erneuerung nach der oft erwähnten Unterbrechung die neue Einrichtung verdankt, wenn anders dieses Wort hier angebracht ist. Er führte das italienische System der Decoration ein, das Costum, so gut oder schlecht man sich damals darauf verstand, die Opernmusik und überhaupt den Gebrauch des Orchesters. Carl der Zweyte hatte ihn zu diesem Unternehmen mit ausgedehnten Privilegien versehen. Davenant war zugleich eine Art von Glücksritter und von schönem Geist, und auf alle Weise der königlichen Gunst werth, zu welcher niemals Würde des Charakters

eine Bedingung war. Er gab sich mit allem ab, was das Bedürfniß eines mannigfaltigen Theater-Repertoriums erfodern kann; er machte Umarbeitungen alter Stücke, schrieb eigne Schauspiele, Opern, Prologe u. s. w. Aber von allen seinen Arbeiten ist nichts der verdienten Vergessenheit entgangen.

Bald wurde Dryden der Held der Bühne, und blieb es eine geraume Zeit hindurch. Dieser Mann hat durch seinen Einfluß auf die Festsetzung des Versbaues und der Diction, wenigstens in den gereimten Versen, einen mit seinem wahren Verdienst ganz unverhältnißmäßigen Ruhm erworben. Wir lassen es hier dahin gestellt seyn, ob seine Uebersetzungen der lateinischen Dichter nicht bloß manierirte Paraphrasen sind, ob seine politischen Allegorien, nachdem das Interesse der Parteyen erloschen ist, sich ohne die größte Langeweile lesen lassen; aber seine Schauspiele sind, in Bezug auf seinen großen Ruhm betrachtet, unglaublich schlecht. Dryden hatte eine fließende und leichte Versification, er besaß ziemlich viel aber unverdaute Kenntnisse, und dabey die Gabe, dem von allen Seiten her entlehnten einen gewissen Schein der Neuheit zu geben. Allein was er ohne wahre Tiefe des Geistes hätte leisten können, verdarb er noch durch die nachläßige Uebereilung, womit er schrieb: seine dienstbare Muse war der Nothbehelf eines unordentlichen Lebens. Dabey hatte er eine ungemessene Eitelkeit, manchmal verkleidet er sie in demüthigen Prologen, andremale geht er mit der Sprache heraus, und erklärt zuversichtlich, daß er es besser als Shakespeare, Fletscher und Jonson (die er ungefähr auf die gleiche Höhe stellt) gemacht zu haben

vermeyne; das Verdienst davon müsse aber der Verfeinerung und den Fortschritten des Zeitalters zugeschrieben werden. Ey ja! das Zeitalter! Als ob das der Elisabeth in Vergleich mit dem, worin Dryden lebte, nicht in allen Stücken »Hyperion bey 'nem Satyr« gewesen wäre! Dryden spielte auch den Kritiker: er stattete seine Stücke reichlich mit Vorreden und Abhandlungen über die dramatische Poesie aus, worin er über Shakespeare's und Fletscher's Genie und über Corneille's ganz entgegengesetztes Beyspiel, über die originelle Kühnheit der brittischen Bühne und über die Regeln des Aristoteles und Horaz verwirrt durch einander schwatzt. Ein eben so verworrenes Gemisch war denn auch seine Ausübung der dramatischen Kunst. Er bildete sich ein, eine neue Gattung erfunden zu haben, nähmlich das heroische Schauspiel: als ob nicht von jeher das Trauerspiel seiner Natur nach heroisch gewesen wäre! Wenn man aber ein heroisches Drama sucht, das dennoch nicht eigentlich tragisch sey, so hatten es die Spanier längst in der größten Vollkommenheit besessen. Bey der ungemeinen Fertigkeit im Reimen, die Dryden hatte, kostete es ihm wenig Mühe, seine meisten ernsthaften Stücke ganz in gereimten Versen abzufassen. Allein dies war eine höchst unglückliche Neuerung. Die zehnsylbigen gereimten Verse vertreten bey den Engländern ungefähr die Stelle der Alexandriner; sie haben mehr Freyheit als diese in den Abschnitten, dagegen fehlt ihnen die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime; sie gehen eben so paarweise einher wie die französischen Alexandriner, und von Seiten der Sylbenmessung sind sie noch einförmiger symmetrisch. Sie geben daher dem Dialog unver-

meidlich eine große Steifheit. Die Weise der ältern englischen Dramatiker, sich im ganzen der reimlosen Jamben zu bedienen, und nur dann und wann Reime einzumischen, war unendlich vorzüglicher. Auch hat man in der Folge den Reim nur allzu ausschließend verworfen.

Dryden's Plane sind bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, die Vorfälle sind darin gedankenlos zusammengewürfelt, die seltsamsten Theaterstreiche fallen unaufhörlich aus den Wolken. Von Charakter-Schilderung kann nicht die Rede seyn; in seinen Personen ist nicht ein Funke Natur. Leidenschaften, verbrecherische und edelmüthige Gesinnungen fließen ihnen mit gleichgültiger Leichtigkeit von den Lippen, ohne je im Herzen gewohnt zu haben; am meisten gefallen sie sich in heroischen Großprahlereyen. Der Ton des Ausdrucks ist abwechselnd platt und bis zum Unsinn bombastisch, häufig auch beydes zugleich: der Dichter gleicht einem Menschen, der auf Stelzen in einem Moraste spazieren geht. Seinen Witz läßt er in geschraubten Sophistereyen, seine Einbildungskraft in übel angebrachten weitläufigen Gleichnissen glänzen. Alle diese Fehler hat der Herzog von Buckingham in seinem Lustspiel, die Schauspiel-Probe, (the Rehearsal) lächerlich gemacht: unter dem Nahmen Bayes ist Dryden gemeynt, wiewohl einige Züge von Davenant und andern gleichzeitigen Schriftstellern beygemischt sind. Die Einkleidung dieser kritischen Satyre könnte künstlicher und mannigfaltiger seyn; von Seiten des Gehalts aber ist sie vortrefflich, und die einzelnen Parodien sind sehr lustig und geistreich. Der Geschmack an diesen verkehrten Manieren war jedoch zu herrschend, als daß das

Ansehen eines so witzigen Kopfes, der zugleich ein Großer des Reichs war, ihm hätte Einhalt thun können.

Jüngere Mitwerber Dryden's im Trauerspiel waren Otway und Lee. Otway lebte in der Dürftigkeit und starb jung: unter günstigeren Umständen hätte er vielleicht mehr geleistet. Seine ersten Stücke in gereimten Versen sind Nachahmungen von Dryden's Manier; er hat auch Racine's Berenice bearbeitet. Zwey Stücke von ihm in reimlosen Versen haben sich auf der Bühne erhalten: die Waise und das gerettete Venedig. Es fehlt viel daran, daß diese Trauerspiele gut zu nennen wären, aber es ist Anlage darin, besonders in dem letzten, und unter viel leerer Declamation finden sich einige wahrhaft pathetische Züge. Wie wenig Otway die wahren Regeln der Composition verstand, kann man schon daraus schließen, daß er in seinen Cajus Marius die Hälfte der Scenen von Shakespeare's Romeo und Julia wörtlich oder mit entstellenden Veränderungen übertragen hat. Es läßt sich nichts widersinnigeres denken als eine solche Episode in römischen Sitten und in einem historischen Schauspiele. Dies unverschämte Plagiat wird keinesweges dadurch entschuldigt, daß er es eingesteht.

Dryden hat verschiedene Stücke von Shakespeare umgearbeitet, wie sich denn damals und noch lange nachher jedermann für fähig dazu hielt. Er schrieb auch Lustspiele, aber Wicherly und Congreve machten sich zuerst in dieser Gattung einen Nahmen. Das gemischte romantische Drama wurde jetzt ganz bey Seite gesetzt, alles sollte entweder Trauerspiel oder Lustspiel seyn. Die Ge=

schichte jeder dieser beyder Gattungen läßt sich also besonders abhandeln, wenn anders etwas, wobey keine fortgehende Entwickelung, sondern bloß Stillstand oder gar Rückschritt und ein unsichres Schwanken nach allerley Richtungen zu bemerken ist, eine Geschichte hat. Indessen haben die Engländer unter Carl dem Zweyten und der Königinn Anna bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Lustspieldichtern gehabt, die sich gemeinschaftlich abhandeln lassen, weil die bedeutendste Verschiedenheit unter ihnen bloß von einem äußern Umstande, nähmlich dem wechselnden Ton der Sitten herrührt.

Ich habe an andern Stellen dieser Vorlesungen gezeigt, daß die Zierlichkeit der Form im Lustspiel von der größten Wichtigkeit ist, weil es durch den Mangel an Sorgfalt von dieser Seite leicht in eine bloß prosaische Nachahmung des Wirklichen ausartet, wobey denn weder von Poesie noch von Kunst überhaupt die Rede seyn kann. Die englischen Lustspiele sind aber gerade in der Form sehr vernachläßigt. Zuvörderst sind sie sämmtlich in Prosa geschrieben. Wie ein englischer Kritiker mit Grunde bemerkt, hat die Verbannung der Verse aus dem Lustspiele sogar auf den Versbau im Trauerspiele nachtheilig gewirkt. Die älteren Dramatiker wußten den Ton ihrer Jamben beliebig herauf und herunter zu stimmen; durch die Entfernung dieser Versart vom vertraulichen Dialog ist sie pomphafter und ungelenker geworden. Es ist wahr, Shakespeare's komische Scenen sind meistens ebenfalls in Prosa geschrieben; aber im gemischten Schauspiel, das eine ernsthafte, wunderbare oder pathetische Seite hat, dient die Prosa neben der erhöhten Sprache

der Verse den Gegensatz zwischen der gemeinen und der idealischen Gesinnung zu bezeichnen: sie wird ein positives Mittel der Darstellung. Durchgängige Prosa im Lustspiel hingegen ist nichts als die natürliche Sprache, auf die der Dichter keinen Kunstfleiß gewandt hat, um sie bey einer scheinbar genauen Nachahmung dennoch zu verfeinern und abzuglätten! es ist jene Prosa, die Moliere's bürgerlicher Edelmann sein Leben lang gesprochen hatte, ohne es nur zu argwohnen.

Ferner binden sich die englischen Lustspieldichter zu wenig an die Einheit des Ortes. Ich habe mich verschiedentlich erklärt, daß ich, sobald ein Schauspiel historischen Umfang oder romantischen Zauber haben soll, den Wechsel der Scene sogar für ein Erforderniß halte. Im bürgerlichen Lustspiel ist es aber ganz etwas anders. Ich bin überzeugt, daß es auf die Führung der Handlung in den englischen Lustspielen fast immer einen vortheilhaften Einfluß gehabt haben würde, wenn sich ihre Verfasser in diesem Stücke strengeren Gesetzen unterworfen hätten.

Die muntre Gauckeley der italienischen Masken hat in England von jeher noch weniger Eingang gefunden als in Frankreich. Der Narr oder Clown in Shakespeare's Lustspielen ist vielmehr ein ironischer Humorist als ein mimischer Possenreißer. Intrigue im wirklichen Leben ist den nordischen Nationen sowohl durch ihre Tugenden als durch ihre Mängel fremd: sie haben zu viel Offenheit des Charakters und zu wenig schnelle Feinheit des Verstandes. Es ist merkwürdig, daß die südlichen Völker bey heftigen Leidenschaften dennoch die Gabe sich zu verstellen in weit höherem Grade besitzen. Im

Norden ist das ganze Leben auf gegenseitiges Zutrauen eingerichtet. Auch im Schauspiele werden daher die Zuschauer weniger darauf geübt und weniger dazu geneigt seyn, sich an der Geheimhaltung der Absichten, an ihrem Gelingen durch kühne List, und an der Gegenwart des Geistes zu ergötzen, welche bey unerwartet kreuzenden Zufällen aus der Verlegenheit reißt. Indessen kann im Lustspiele Intrigue im dramatischen Sinne Statt finden, ohne daß irgend eine der Personen eigentlich Intriguen spielt. Von Seiten der Verwickelung und Auflösung sind aber die englischen Lustspieldichter am wenigsten zu loben. Es fehlt ihren Planen an Einheit. Shakespeare'n glaube ich hinlänglich gegen diesen Vorwurf gerechtfertigt zu haben, eher verdienen ihn manche Stücke Fletschers. Wenn indessen die Einbildungskraft Antheil an einer Dichtung hat, so ist es bey weitem nicht so nöthig, daß alles als Ursache und Wirkung genau unter sich zusammenhänge, als wenn das Ganze bloß durch den Verstand zusammen gehalten wird. Die doppelte oder dreyfache Intrigue in vielen neueren englischen Lustspielen ist von englischen Kunstrichtern selbst anerkannt worden*). Die dabey ins Spiel gesetzten Erfindungen sind oft nicht recht wahrscheinlich, ohne doch durch glückliche Neuheit zu reizen, hauptsächlich fehlt es aber an Klarheit und leichter Entwicke-

---

*) Unter andern sagt der ungenannte Verfasser eines geistreichen Briefes an Garrick vor Coxeters Ausgabe von Massingers Werken: What with their plots, and double-plots, and counter-plots, and under-plots, the mind is so much perplexed to piece out the story, as to put together the disjointed parts of our ancient drama.

lung. Die meisten englischen Lustspiele sind viel zu lang. Die Verfasser überladen ihre Composition mit Charaktern, von denen man nicht einsieht, warum sie nicht in mehrere Stücke vertheilt haben. Es ist, wie wenn man eine größere Anzahl einander fremder Personen nöthigt mit demselben Postwagen abzufahren, als eigentlich darin Platz hat: die Reise wird unbequemer und die Unterhaltung nicht lebhafter.

Das vornehmste Verdienst der englischen Lustspieldichter dieses Zeitraums besteht in der Charakter-Schilderung, und manche haben darin allerdings viel Talent bewiesen, doch möchte ich keinem eigentliches Genie dafür zuschreiben. Auch von dieser Seite sind ihnen die älteren (Shakespeare, das versteht sich von selbst, aber auch Fletscher und Jonson) überlegen. Selten haben die Neueren gewußt, der Natur die verborgensten und unwillkürlichsten Regungen abzulauschen, und komisch aufzufassen; sie schildern meistens nur die natürliche oder angenommene Oberfläche der Menschen. Dazu kam derselbe Umstand, der auch in Frankreich nach Moliere nachtheilig wirkte. Die komische Muse, statt sich mit dem bürgerlichen Leben der mittleren und unteren Stände, ihrer eigentlichen Sphäre, vertraut zu machen, wurde vornehm: sie drängte sich an den Hof, und suchte einen Wiederschein der schönen Welt aufzuhaschen. Es war nun nicht mehr ein englisch nationales sondern ein Londner Lustspiel. Fast alles dreht sich um modische Liebeshändel, und um modische Geckereyen; die Liebeshändel sind entweder anstößig oder fade, die Geckereyen immer läppisch und geistlos. Diese Lustspieldichter mögen den Ton ihrer Zeit recht gut getroffen haben: sie

thaten hieran ihre Pflicht, aber sie haben dieser Zeit ein klägliches Denkmal gestiftet. In wenigen Zeitaltern hat man eine so tiefe Ebbe des Geschmacks in den schönen Künsten erlebt, als am Schlusse des siebzehnten und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Die politische Maschine ging ihren Gang fort: Kriege, Unterhandlungen und Staatsveränderungen verleihen auch diesem Zeitalter einen gewissen historischen Glanz; aber die Lustspieldichter und Proträtmahler haben uns das Geheimniß seiner Armseligkeit offenbart, diese durch Abbildung der Kleidertrachten, jene durch Nachahmung des gesellschaftlichen Tons. Ich bin überzeugt, wenn wir die Gespräche der damaligen schönen Welt heut zu Tage noch anhören könnten, sie würden uns eben so kleinlich geziert, und mit Anmaßung geschmacklos vorkommen, als die Reifröcke, gethürmten Kopfputze und hohen Hackenschuhe der Frauen, und die großen Perücken, Halskrausen, hängenden Aermel und Bandschleifen des männlichen Anzuges*).

*) Wenn ich den guten oder schlechten Geschmack in den Kleidertrachten für ein untrügliches Kennzeichen der gesellschaftlichen Bildung oder Misbildung ausgebe, so beschränkt sich dies auf das Zeitalter, wo eine Mode aufkommt; denn es kann zuweilen sehr schwer halten, eine verkehrte Mode wieder abzubringen, wenn schon längst in andern Dingen ein besserer Geschmack herrscht. Die Trachten der Alten waren einfacher und daher dem Wechsel der Mode weniger unterworfen, besonders die männliche Kleidung war beynahe unveränderlich. Indessen ließe sich bloß nach den Trachten, wie wir sie aus den alten Denkmälern kennen, eine ziemlich treffende Charakteristik der Aegyptier, der Griechen und der Römer entwerfen. An den weiblichen Porträtbüsten aus der Zeit der späteren römischen

Der letzte und nicht der geringste Tadel, der die englischen Lustspiele trifft, ist ihre Anstößigkeit. Ich erschöpfe alles mit Einem Worte, wenn ich sage, daß nach allem, was man von der Ausgelassenheit der Sitten unter Carl dem Zweyten weiß, Wicherly und Congreve einen noch durch ihre Frechheit in Erstaunen setzen. Nicht bloß die einzelnen Reden, und häufig die Anlagen im ganzen verletzen aufs gröbste die Sittsamkeit, sondern es wird in der Rolle des rake, des modigen Wüstlings, geradezu sittliche Freygeisterey gepredigt, und die Ehe ist der beständige Gegenstand des Spottes. Beaumont und Fletscher haben eine ausschweifende aber kräftige Natur geschildert, nichts ist hingegen widerwärtiger als rohe Verderbtheit neben den Ansprüchen auf Ueberverfeinerung. Unter der Königinn Anna wurden die Sitten wieder anständiger, und dies läßt sich auch in den Lustspielen spüren; in der Reihe der englischen Lustspieldichter: Wicherly, Congreve, Farquhar, Vanbrugh, Steele, Cibber u. s. w. läßt sich so ziemlich eine Stufenfolge von der frechsten Unanständigkeit bis zu einer leidlichen Sittsamkeit wahrnehmen. Indessen hat doch das Beyspiel der Vorgänger mehr Einfluß als billig auf die Nachfolger gehabt. Durch die Verjährung des Ansehens haben sich Stücke auf der Bühne erhalten, dergleichen jetzt niemand wagen dürfte, darauf zu bringen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, deren Ursachen erklärt zu werden

---

Kaiser finden sich oft äußerst geschmacklose Kopfputze; sogar Büsten mit Perücken, die abgenommen werden können, vermuthlich um sie zu wechseln, so wie die Originale selbst thaten.

verdienen, daß die englische Nation in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von einer so ganz entgegengesetzten Denkart zu einer fast übertriebnen Strenge der Sittsamkeit im gesellschaftlichen Gespräch, in Romanen und Schauspielen, und in den bildenden Künsten übergangen ist.

Einige haben von Congreve geurtheilt, er habe allzu viel Witz für einen komischen Dichter gehabt. Diese Leute mochten wohl keinen sonderlichen Begriff vom Witze haben. Die Wahrheit ist, daß Congreve und die übrigen oben genannten Schriftsteller meistentheils weniger komischen als epigrammatischen Witz haben. Oft artet der letzte aber auch in Witzeley aus. Steele's Dialog zum Beyspiel erinnert nur allzu sehr an die Briefe im Spectator. Farquhars Anlagen scheinen mir unter allen die geistreichsten zu seyn.

Die neueste Periode des englischen Lustspiels fängt ungefähr mit Colman an. Seitdem sind die Sitten untadelich gewesen, in feiner und origineller Charakteristik ist manches Gute geleistet worden, die Form ist aber im ganzen dieselbe geblieben, und diese kann ich nun einmal nicht musterhaft finden.

Das Trauerspiel ist im achtzehnten Jahrhundert in England vielfältig bearbeitet worden, aber ein Genie vom ersten Range ist nicht darin aufgetreten. Man verließ Dryden's Manier, und das war allerdings eine Verbesserung. Rowe war ein aufrichtiger Bewunderer Shakespeare's, und seine bescheidne Verehrung dieses überlegnen Geistes ward ihm durch Rückkehr zur Natur und Wahrheit belohnt. Die Spuren der Nachahmung sind unverkennbar: in Jane Shore ist sogar die Rolle des Gloster

geradezu aus Richard dem Dritten entlehnt. Ein kühner und kräftiger Geist war Rowe nicht, aber liebenswürdig gefühlvoll; er besaß Anlage, die sanfteren Rührungen zu erregen, und hat daher in seiner schönen Büßenden, Jane Shore und Lady Jane Gray mit Erfolg weibliche Heldinnen und ihre Schwächen zum Gegenstande gewählt.

Addison, ein schöner Geist aber durchaus kein Dichter, unternahm es, das englische Trauerspiel nach den vermeynten Regeln des guten Geschmacks zu reinigen. Von einem Kenner der Alten hätte man erwarten sollen, er würde sich den griechischen Mustern anzunähern gesucht haben. Ob er dies beabsichtet, weiß ich nicht, aber gewiß ist es, daß nichts weiter daraus geworden, als ein Trauerspiel nach französischem Zuschnitt. Cato ist ein schwaches und frostiges Stück, fast ohne Handlung, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Ein großes heroisches Gemählde hat Addison durch schüchterne Behandlung so ins enge gezogen, daß er nun nicht einmal den Rahmen ohne fremde Einmischungen auszufüllen wußte. Er hat daher zu den hergebrachten Liebschaften seine Zuflucht genommen; wohl gezählt sind sechs verliebte Personen in dem Stück: Cato's beyde Söhne, Marcia und Lucia, Juba und Sempronius. Der gute Cato kann sich daher auch nicht enthalten, als ein sorgsamer Hausvater am Schlusse zwey Heirathen zu stiften. Bis auf den Sempronius, den Bösewicht des Stücks, sind die Verliebten sämmtlich etwas pinselhaft. Cato, der das Ganze heben sollte, wird uns fast nicht handelnd gezeigt: es bleibt ihm nichts mehr übrig, als sich bewundern zu lassen und zu sterben. Man

könnte meynen, der stoische Entschluß des Selbstmordes ohne Kampf und ohne Leidenschaft sey kein günstiger Stoff; aber im Grunde gibt es keine ungünstigen Stoffe, es kommt nur darauf an, jeden auf die rechte Art zu fassen. Addison ist durch die leidige Einheit des Ortes bewogen worden, den Cäsar, den einzigen würdigen Gegensatz zum Cato, wegzulassen, und hierin hat es sogar Metastasio besser getroffen. Die Sprache ist rein und einfach, aber ohne Schwung; der reimlose Jambe gibt dem Dialog mehr Freyheit und einen etwas weniger conventionellen Anstrich, als er in den französischen Trauerspielen hat; dagegen steht Cato diesen an gedrängter Beredsamkeit weit nach.

Addison nahm einen großen Anlauf, er brachte alle großen und kleinen Kritiker, Pope an ihrer Spitze, die ganze Miliz des guten Geschmacks unter die Waffen, um eine hohe Erwartung von seinem mühsam zu Stande gebrachten Stücke zu erregen. Cato wurde denn auch allgemein als ein Meisterwerk ohne Gleichen gelobpreist. Und worauf gründeten sich diese ungemeßnen Ansprüche? Etwa auf die Regelmäßigkeit der Form? Diese war von den französischen Dichtern seit beynah einem Jahrhundert beobachtet worden, und sie hatten ungeachtet dieses Zwanges oft eine weit stärkere pathetische Wirkung erreicht. Oder auf die politischen Gesinnungen? Aber in einem einzigen Gespräche des Brutus und Cassius beym Shakespeare ist mehr Römersinn und republicanische Energie als in dem ganzen Cato.

Ich bezweifle, daß dieses Stück jemals einen tiefen und mächtigen Eindruck hat hervorbringen können, aber dessen Ansehen hat allerdings einen nachtheiligen Einfluß auf die fernere Bearbeitung

des Trauerspiels in England gehabt. Das Beyspiel des Cato und die immer häufiger werdenden Uebersetzungen französischer Trauerspiele konnten zwar den Glauben an die Unverbrüchlichkeit der Regeln nicht allgemein machen; aber die Rücksicht darauf beunruhigte doch das Gewissen der dramatischen Dichter, und sie machten daher nur einen äußerst schüchternen Gebrauch von den Vorrechten, die ihnen Shakespeare hinterlassen hatte. Diese Vorrechte waren freylich von der andern Seite zugleich Aufgaben: es gehört eine außerordentliche Meisterschaft dazu, um so große Massen, wie jener zusammenzufassen pflegte, mit Einfachheit und Klarheit zu ordnen; man bedarf mehr Zeichnung und Perspective zu einer weitläuftigen Fresco-Mahlerey als zu einem kleinen Oelgemählde. Daß man der Einmischung komischer Scenen entsagte, wenn man ihren ironischen Zweck nicht mehr verstand, daran that man ganz Recht; Southern hat es noch in seinem Oroonoko versucht, es ist aber auch verkehrt genug ausgefallen. Bey der in England so allgemeinen Kenntniß und Bewunderung der Alten hätte man erwarten sollen, daß jemand eine wahre Nachbildung der griechischen Tragödie versucht hätte; es ist aber durchaus keine zum Vorschein gekommen, in der Wahl der Behandlung der Stoffe zeigt sich vielmehr eine unläugbare Verwandtschaft mit den Franzosen. Einige in andern Gattungen geschätzte Dichter, Young, Thomson, Glover, haben Trauerspiele geschrieben, aber kein einziger hat wahren Beruf dazu gezeigt.

Man hat dann und wann zum bürgerlichen Trauerspiel seine Zuflucht genommen, um der Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft aufzuhelfen; allein

der vorwaltende und ausschließliche moralische Zweck ist ein Löschungsmittel für die echte poetische Begeisterung. Es hat daher bey wenigen Versuchen sein Bewenden gehabt. Der Kaufmann von London und der Spieler sind die einzigen Stücke dieser Gattung, die einen bedeutenden Ruf, sogar im Auslande, erlangt haben. Der Kaufmann von London wird dadurch merkwürdig, daß Diderot und Lessing ihn als ein nachahmungswürdiges Muster anführen. Lessingen konnte dieser Irrthum nur in der Lebhaftigkeit seiner Polemik gegen den conventionellen tragischen Ton entschlüpfen. Denn in der That muß man sich Lilo's rechtliche Absichten gegenwärtig erhalten, um den Kaufmann von London nicht eben so lächerlich zu finden, als er trivial ist. Wer so gar keine Welt- und Menschenkenntniß besitzt, sollte sich nicht zum öffentlichen Sittenlehrer aufwerfen. Man könnte aus diesem Stück eine ganz entgegengesetzte Lehre ziehen als die, welche der Verfasser bezweckt, nähmlich: man müsse die jungen Leute zeitig mit liederlichen Mädchen bekannt machen, damit sie nicht für die erste, die ihnen Schlingen legt (was ja doch nicht zu vermeiden steht), eine unerhörte Leidenschaft fassen, und dadurch zum Stehlen und Morden gebracht werden mögen. Uebrigens finde ich es nicht recht, daß der Galgen erst im letzten Auftritte sichtbar wird; ein solches Stück sollte immer mit einem Richtplatze im Hintergrunde aufgeführt werden. In Absicht auf die hieraus zu ziehende Erbauung würde ich aber die Armen-Sünder-Geschichten vorziehen, die man in England bey Hinrichtungen zu drucken pflegt: sie enthalten wenigstens wahre Thatsachen statt ungeschickter Erdichtungen.

Garricks Erscheinung macht Epoche in der Geschichte des englischen Theaters, weil er sein Talent hauptsächlich den großen Rollen Shakespeare's widmete, und auf die steigende Bewunderung für diesen Dichter seinen eignen Ruhm baute. Bisher hatte man Shakespeare nur in verstümmelten und entstellenden Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. Garrick kehrte im Ganzen zu den wahren Originalen zurück, jedoch erlaubte auch er sich noch sehr unglückliche Veränderungen. Mir scheint beym Shakespeare durchaus keine Veränderung zuläßig, außer einigen geringen Auslassungen, die der Zeitgeschmack fodert. Ohne Zweifel war Garrick ein großer Schauspieler: ob er Shakespeare's Rollen immer ganz im Sinne des Dichters gefaßt, möchte ich selbst nach dem lobpreisenden Beschreibungen seines Spiels bezweifeln. Indessen hat er einen edlen Wetteifer erregt, den Lieblingsdichter der Nation würdig darzustellen; dies ist seitdem in England die höchste Aufgabe der Schauspieler geworden, und noch jetzt glänzen dort in diesem Fache berühmte Talente.

Warum ist aber dennoch diese erneuerte Bewunderung Shakespeare's für die dramatische Poesie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu sehr als ein einziges und unerreichbares Genie angestaunt hat, das der Natur alles und der Kunst nichts verdanke. Was ihm gelungen, meynte man, sey beyspiellos, und könne sich nicht wiederholen; ja man müsse sich in dieselbe Region gar nicht einmal hinwagen. Hätte man ihn dagegen mehr aus dem künstlerischen Gesichtspuncte angesehen, so würde man gestrebt haben, die Grundsätze, wornach er seine Kunst ausübte, zu verstehn und sie sich zu eigen zu machen. Ein

Meteor erscheint, verschwindet, und läßt keine Spur zurück, die Bahn eines Himmelskörpers hingegen kann der Astronom nachzeichnen, um die Gesetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforschen.

Mit den neuesten dramatischen Hervorbringungen der Engländer bin ich nicht genugsam bekannt, um darüber im einzelnen zu urtheilen. Daß aber die dramatische Kunst und der Geschmack des Publicums dort in einem großen Verfall sey, glaube ich schon aus folgender Erscheinung mit Sicherheit schließen zu können. Vor einer Anzahl Jahre fanden einige deutsche Schauspiele ihren Weg auf die englische Bühne, Schauspiele, die unter uns zwar bey der Menge beliebt sind, aber von den Verständigen gar nicht mit zur Literatur gerechnet werden, und in denen ausgezeichnete Schauspieler sich fast schämen, Beyfall einzuernten. Diese Stücke haben in England das außerordentlichste Glück gemacht, sie haben eigentlich, wie die Italiener sagen, fatte furore, wiewohl die Kritiker nicht ermangelten, sich gegen ihre unter empfindsamer Heucheley verkleidete Unsittlichkeit aufzulehnen. Aus der Armuth unserer dramatischen Literatur begreift es sich, daß dergleichen Mißgeburten in Deutschland Eingang fanden; was läßt sich aber zur Entschuldigung dieses verkehrten Geschmacks anführen, wenn man solche Reichthümer besitzt, und von so hoch heruntersteigt wie die Engländer? Gewisse Schriftsteller sind an sich selbst gar nichts, sie sind bloße Krankheits-Symptome ihres Zeitalters, und hiernach zu urtheilen, muß man fürchten, daß in England weichliche Sentimentalität im Privatleben häufiger ist, als die be-

wundernswürdige politische Größe und Energie der Nation vermuthen läßt.

Möchten dort das romantische Drama uud das große historische Schauspiel, diese wahrhaft einheimischen Gattungen, bald wieder belebt werden, und Shakespeare würdige Nachfolger finden, dergleichen Deutschland schon einige aufzuweisen hat!

Vierzehnte Vorlesung.

Spanisches Theater. Dessen drey Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist der spanischen Poesie überhaupt. Einfluß der National-Geschichte darauf. Form und verschiedene Arten der spanischen Schauspiele. Verfall seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts.

Die Reichthümer der spanischen Bühne sind bis zur Sprüchwörtlichkeit angepriesen worden, auch ist es unter den italienischen, französischen und englischen Dramatikern mehr oder weniger Sitte gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen, meistens ohne sie anzugeben. In den vorhergehenden Vorlesungen habe ich öfter Gelegenheit gehabt, dies zu bemerken; meine Absicht konnte jedoch nicht seyn, ein Verzeichniß des Entlehnten zu liefern, welches ziemlich stark ausfallen und nur mit vieler Mühe vollständig zu machen seyn dürfte. Was den berühmtesten spanischen Dichtern abgeborgt ist, läßt sich leicht nachweisen; man hat aber auch die Schriftsteller vom zweyten und dritten Range nicht verschmäht, deren Werke außerhalb Spanien selten angetroffen werden. Sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit in der Intrigue vereinigt, ist den spanischen Dramatikern so ausschließend eigen, daß ich mich berechtigt halte, wo ich sie in einem Lustspiele finde,

einen spanischen Ursprung zu vermuthen, wenn auch der Verfasser selbst es nicht wußte, sondern ein Plagiat an einer nähern Quelle verübte*).

Durch das politische Uebergewicht Spaniens im sechzehnten Jahrhundert war die Kenntniß der spanischen Sprache in Europa sehr verbreitet worden. Noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts finden sich viele Spuren von Bekanntschaft mit der spanischen Literatur in Frankreich, Italien, England und Deutschland; seitdem ist das Studium derselben überall mehr und mehr vernachläßigt worden, bis in Deutschland neuerdings wieder einiger Eifer dafür sich geregt hat. In Frankreich hat man durchaus keinen andern Begriff vom spanischen Theater als den, welchen man sich etwa aus Linguets Uebersetzungen bilden kann. Diese hat man wieder aus dem Französischen ins Deutsche übertragen, und mit andern nicht besseren, unmittelbar nach den Originalen vermehrt. Die Uebersetzer haben aber ihre Wahl fast einzig auf das Fach der Intriguen-Lustspiele beschränkt, und, da doch sämmtliche spanische Schauspiele versifizirt sind, einige Entremeses, Saynetes und die aus der neuesten Zeit ausgenommen, alles in Prosa aufgelöst, vieles nur Auszugsweise gegeben, und es sich wohl gar zum Verdienst angerechnet, allen sogenannten

*) So gilt z. B. der Bediente zweyer Herren von Goldoni, ein unter seinen übrigen durch die belustigende Verwickelung sehr ausgezeichnetes Stück, für ein Original. Ein gelehrter Spanier hat mich versichert, daß er es als eine einheimische Erfindung kenne. Vielleicht hatte aber Goldoni dabey bloß eine ältere italienische Bearbeitung vor Augen.

poetischen Schmuck sorgfältig wegzuschaffen. Bey diesem Verfahren konnte nur das materielle Gerüste der ursprünglichen Werke übrig bleiben, das schöne Colorit mußte mit den Formen der Ausführung verloren gehn. Daß Uebersetzer, welche solchergestalt einen gänzlichen Mangel an Urtheil über dichterische Vorzüge beweisen, nicht das Vortrefflichste unter dem ganzen Vorrath ausgewählt haben werden, läßt sich leicht ermessen. Auch macht diese Gattung, wiewohl sich in der Erfindung unzähliger solcher Intriguen, dergleichen andre Theater-Litteraturen kaum einige aufzuweisen haben, ein bewundernswürdiger Scharfsinn zeigt, dennoch keineswegs die schätzbarste Seite des spanischen Theaters aus, dessen Eigenthümlichkeit sich in der Behandlung wunderbarer mythologischer oder ritterlicher Fabeln, oder historischer Gegenstände, weit glänzender offenbart.

Die von de la Huerta herausgegebene Auswahl in sechzehn Bänden unter dem Titel Teatro Hespanol, mit Einleitungen über die Verfasser der Stücke und über die verschiednen Gattungen versehen, kann selbst dem Kenner der Sprache keine umfassende Bekanntschaft mit dem spanischen Theater verschaffen, denn seine Sammlung beschränkt sich ebenfalls fast ohne Ausnahme auf das Fach der Lustspiele in modernen Sitten, auch hat er keine Stücke aus der früheren Periode, von Lope de Vega oder dessen Vorgängern aufgenommen. Unter uns haben Blankenburg und Bouterweck *) sich bemüht, die

*) Der erste in seinen Anmerkungen zu Sulzers Theorie der schönen Künste, der zweyte in einer Geschichte der spanischen Poesie.

ältere Geschichte des spanischen Theaters aufzukläven, die ziemlich dunkel ist, ehe es eine rechte Gestalt gewann, und zu literarischer Würde gelangte. Auch noch späterhin wurde erstaunlich vieles für die Bühne geschrieben, was nie im Druck erschienen, und also entweder ganz verloren gegangen, oder nur handschriftlich vorhanden ist, da hingegen der umgekehrte Fall, daß man Stücke gedruckt hätte ohne sie auf die Bühne zu bringen, fast nie vorkommt. Eine genaue und vollständige kritische Geschichte des spanischen Theaters möchte daher nur in Spanien selbst ausgearbeitet werden können. Die Notizen der eben genannten deutschen Literatoren sind nutzbar, wiewohl nicht von Irrthümern frey; in den Urtheilen über den poetischen Werth und in der ganzen Ansicht weiche ich gar sehr von ihnen ab.

Die ersten Fortschritte der dramatischen Kunst in Spanien fallen in die letzte Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, die Blüthe nimmt mit dem siebzehnten Jahrhundert zugleich ein Ende. Aus dem achtzehnten, seit dem Successionskriege, der überhaupt auf die spanische Literatur einen bedeutenden nachtheiligen Einfluß gehabt zu haben scheint, wird wenig anzuführen seyn, was nicht Verwilderung, Rückschritt, Beybehaltung der alten Observanz ohne Sinn, oder mittelmäßige Nachahmung des Ausländischen wäre. Die spanischen Gelehrten des letzten Menschenalters überheben sich zum Theil ihrer alten National-Dichter, das Volk hegt eine große Anhänglichkeit an sie, und in Mexico wie in Madrid werden ihre Stücke noch immer mit leidenschaftlichem Beyfalle aufgeführt.

Die verschiednen Bildungsepochen der spanischen Bühne lassen sich mit dem Nahmen dreyer berühm-

ten Schriftsteller, des Cervantes, Lope de Vega und Calderon, bezeichnen.

Die ältesten bedeutenden Nachrichten und Urtheile darüber finden sich in den Schriften des Cervantes, hauptsächlich im Don Quixote, in dem Gespräche mit dem Canonicus, in der Vorrede zu seinen späteren Schauspielen, in der Reise auf den Parnaß, dann auch an andern Stellen zerstreut. Er hatte in seiner Jugend noch die Anfänge der dramatischen Kunst in Spanien erlebt, die er in ihrer Dürftigkeit sowohl an dichterischem Gehalt als an theatralischer Ausschmückung launig schildert.

Er war berechtigt, sich als einen der Stifter dieser Kunst anzusehen, denn ehe er durch seinen Don Quixote unsterblichen Ruhm erwarb, hatte er fleißig für die Bühne gearbeitet, und zwanzig bis dreißig Stücke von ihm, so nachläßig redet er davon, waren mit Beyfall aufgeführt worden. Er machte damit keine höheren Ansprüche, ließ, nachdem sie ihre augenblickliche Bestimmung erreicht hatten, nichts davon drucken, und erst vor kurzem sind zwey dieser älteren Arbeiten herausgegeben worden. Das eine von diesen Schauspielen, vermuthlich das Früheste des Cervantes, die Lebensart in Algier, (el trato de Argel) trägt im Uebergewicht der Erzählung, in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren von der damaligen Kindheit der Kunst an sich. Das andre aber, die Zerstörung von Numantia, steht ganz auf der Höhe des tragischen Kothurns, und ist durch die bewußtlose und ungesuchte Annäherung an die antike Größe und Reinheit eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte der neueren Poesie. Die

Idee des Schicksals herrscht durchaus darin; die zwischen den Aufzügen auftretenden allegorischen Figuren leisten auf einem andern Wege ungefähr was der Chor in den griechischen Tragödien: sie lenken die Betrachtung und versöhnen das Gefühl. Eine große That des Heldenmuthes wird vollbracht, das äußerste Leiden standhaft erduldet, aber es ist die That und das Leiden eines ganzen Volks, dessen einzelne Mitglieder fast nur als Beyspiele auftreten, während die römischen Helden als Werkzeuge des Verhängnisses erscheinen. Es ist darin, möchte ich sagen, ein spartanisches Pathos: alles einzelne geht unter in dem Gefühle für das Vaterland, und durch Beziehung auf den neueren Heldenruhm seines Volkes hat der Dichter die alte Geschichte mit der nächsten Gegenwart verknüpft.

Lope de Vega erschien, und bemeisterte sich bald der Alleinherrschaft auf der Bühne, so daß sich Cervantes nicht neben ihm behaupten konnte. Doch wollte er seine auf früheren Beyfall gegründeten Ansprüche nicht ganz zurück nehmen, und ließ kurz vor seinem Tode, im J. 1615, acht Schauspiele und eben so viele kleinere Zwischenspiele drucken, weil er sie nicht nach Wunsch auf die Bühne hatte bringen können. Man hat sie allgemein tief unter seinen sonstigen prosaischen und poetischen Arbeiten gefunden; ihr neuerer Herausgeber meynt sogar, sie seyen Parodien und Satyren auf den verderbten Zeitgeschmack: aber man darf sie nur unbefangen lesen, um diese Hypothese abgeschmackt zu finden. Unter dieser Voraussetzung wären sie das Verfehlteste, was sich denken läßt. Einen solchen Zweck würde Cervantes ganz anders durch ein einziges Stück, aber dann auf eine durchaus nicht misver-

ständliche und sehr belustigende Art zu erreichen gewußt haben. Nein, es sollen Stücke in der Manier des Lope seyn; gegen seine Ueberzeugung suchte sich Cervantes dem Hange seiner Zeitgenossen durch buntere Mannigfaltigkeit, wunderbare Anlagen und Theaterstreiche zu fügen. Allein es scheint, er sahe die Oberflächlichkeit der Composition für die Hauptbedingung des Beyfalls an; wenigstens ist sie meistens so locker und lose, daß in seinen prosaischen Werken von einem ähnlichen Leichtsinn nirgends ein Beyspiel ist. Da er sich also zum Theil seiner eigenthümlichen Vorzüge entäußerte, so darf es uns nicht wundern, daß es ihm nicht gelang, den Lope auf dessen eignem Gebiet zu übertreffen. Zwar sind zwey von diesen Stücken, die Christensclaven in Algier (los banos de Argel), eine Umarbeitung jenes früheren, und das Labyrinth der Liebe sogar in ihrer ganzen Anlage sehr zu loben; alle enthalten so viel schöne und geistreiche Züge, daß man, wenn man sie für sich allein betrachtet, auch ohne auf die Numantia Rücksicht zu nehmen, geneigt ist, die unter den spanischen Kritikern ziemlich allgemeine Meinung, Cervantes habe kein dramatisches Talent gehabt, für ein bloßes Vorurtheil zu halten. Vergleicht man sie aber nur mit den Stücken des Lope, oder vergegenwärtigt man sich die höheren Foderungen, wozu Calderon sein Publicum verwöhnte, so läßt sich dies Urtheil bedingter Weise rechtfertigen. Man kann im Ganzen wohl eingestehen, daß sich der Geist dieses Dichters mehr znm Epischen, im weiteren Sinne für die erzählende Darstellungsform genommen, neigte, und daß die bescheidne Gelindigkeit, womit er die Gemüther anzuregen liebt, nicht zu der Be-

nutzung des Augenblicks und raschen Gedrängtheit paßt, welche auf dem Theater einheimisch ist. Sieht man wieder auf das energische Pathos in der Numantia, so muß man es fast nur zufällig halten, daß Cervantes sich dieser Gattung nicht ganz gewidmet, und darin Raum gefunden hat, alle Seiten seines erfinderischen Geistes zu entfalten.

Die Urtheile des Cervantes über die Schauspiele seiner späteren Zeitgenossen, sind auch eine von den überhörten Stimmen, welche sich in Spanien von Zeit zu Zeit erhoben, um auf Nachahmung der alten Classiker zu dringen, während der National-Geschmack sich durchaus für das romantische Schauspiel in seiner kühnsten Form entschied. Cervantes war dabey aus begreiflichen Ursachen nicht ganz unparteyisch. Lope de Vega war ihm als dramatischer Schriftsteller nachgefolgt, und hatte ihn durch größere Fruchtbarkeit und glänzendere Effecte verdrängt; ein Umstand, der bey der Unzufriedenheit des Cervantes mit der Richtung des öffentlichen Geschmacks und der Verfassung des Theaters in seinem höhern Alter allerdings in Anschlag gebracht werden muß. Dann, scheint es, war in seinem poetischen Gemüthe noch ein prosaischer Winkel übrig geblieben, von welchem aus er die Neigung zum Wunderbaren und die Kühnheit phantastischer Spiele, als der Wahrscheinlichkeit und Natur entgegen, verwarf; nach der Autorität der Alten auf reinere Sonderung der Gattungen drang, da doch die romantische Kunst alle Elemente der Poesie in ihren Hervorbringungen zu verschmelzen sucht, wie er es selbst in seinen Romanen und Novellen that; und nicht weniger als wahre Verstöße gegen die Schicklichkeit den raschen Wechsel der Zeiten und

Oerter rügte. Es ist merkwürdig, daß auch Lope seine Rechte verkannte, und eingestand, er schreibe seine Stücke, gegen die ihm wohl bekannten Regeln, auf diese vielfältig angefochtene Art, nur um der Menge zu gefallen. Daß er diese besonders bedachte, hat allerdings seine Richtigkeit, jedoch bleibt er unter allen popularen und beliebten Theater-Schriftstellern, die je gelebt haben, einer der außerordentlichsten, und verdiente wohl von Cervantes, seinem Nebenbuhler und Gegner, in allem Ernste ein Wunder der Natur genannt zu werden.

Die über allen Glauben zahlreichen Stücke des Lope de Vega sind zum Theil nie gedruckt worden, und die Sammlung der herausgegebenen ist außer Spanien selten vollständig anzutreffen. Vermuthlich ist vieles fälschlich auf seinen Nahmen geschoben worden, ein Misbrauch, über den sich auch Calderon beklagt. Es ist mir nicht bekannt; ob Lope selbst irgendwo ein Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Stücke gibt; am Ende hatte er wohl selbst viele davon vergessen. Indessen kann man durch Lesung einer geringen Anzahl es schon ziemlich weit in der Bekanntschaft mit diesem Dichter bringen, und darf nicht besorgen, das Ausgezeichnetste verfehlt zu haben, indem er in seinen einzelnen Hervorbringungen nicht durch Erschwingung ungewöhnlicher Höhen, oder Darlegung unbekannter Tiefen seines Gemüthes überrascht. Unstreitig erscheint dieser bald zu sehr vergötterte, bald zu sehr herabgewürdigte Vielschreiber hier im vortheilhaftesten Lichte, da das Theater zur Ablegung seiner drey Hauptfehler, Mangel an Zusammenhang, Weitschweifigkeit und unnütz ausgekramter Gelehrsamkeit, die beste Schule war. In einigen seiner

Stücke, besonders den historischen, die sich auf alte Romanzen und Sagen gründen, z. B. der König Wamba, die Jugendstreiche des Bernardo del Carpio, die Zinnen von Toro u. s. w. herrscht eine gewisse Rohheit der Darstellung, die aber gar nicht ohne Charakter ist, und absichtlich für die Gegenstände gewählt zu seyn scheint; in andern, welche Sitten der damaligen Zeit schildern, z. B. die muntre Toledanerinn, die schöne Häßliche, zeigt sich schon ein sehr gebildeter geselliger Ton. Alle enthalten, neben wahrhaft interessanten Situationen, unvergleichliche Späße, und vielleicht sind nur wenige darunter, mit denen man nicht, wenn sie gehörig bearbeitet und erneuert würden, noch heut zu Tage auf der Bühne eine große Wirkung hervorbringen könnte. Ihre Mängel sind ungefähr die nähmlichen: verschwendete nicht zu Rath gehaltene Erfindung und vernachläßigte Ausführung. Sie gleichen den Gruppen, die ein geistreicher Skizzist, ohne alle Vorbereitung, ohne sich nur die gehörige Zeit zu nehmen, auf das Papier hinkritzelt, wo ungeachtet dieses eilfertigen Leichtsinnes jeder Strich Leben und Bedeutung hat. Außer der sorgfältigen Bildung fehlt es Lope's Werken nur an Tiefe, und an jenen feineren Beziehungen, welche eigentlich die Mysterien der Kunst ausmachen.

Wenn es bey dem bisherigen, nähmlich den Werken des Lope und seiner vorzüglicheren Zeitgenossen, eines Guillen de Castro, Montalban, Molina, Matos-Fragoso u. a., ein Bewenden gehabt hätte, so müßte man an dem spanischen Theater mehr den großen Entwurf und die versprechenden Anlagen, als die reife Vollendung loben

Aber nun trat Don Petro Calderon de la Barca auf, ein eben so fruchtbarer Kopf, eben so fleißiger Schriftsteller als Lope, und ein ganz andrer Dichter, ein Dichter, wenn je einer den Nahmen verdient hat. In weit höherem Grade erneuerte sich das Wunder der Natur, der enthusiastische Beyfall, und die Beherrschung der Bühne. Die Lebensjahre des Calderon halten gleichen Schritt mit denen des siebzehnten Jahrhunderts; er war folglich sechzehn Jahr alt, als Cervantes, und fünf und dreyßig, als Lope starb, den er fast um ein halbes Jahrhundert überlebte. Nach der Angabe seines Lebensbeschreibers hat Calderon über 120 Schauspiele geschrieben, über hundert geistliche allegorische Acte, hundert scherzhafte Zwischenspiele oder Saynetes*), und eine Menge nicht dramatischer

*) Diese Angaben sind vielleicht etwas rhetorisch zu nehmen. Die vollständigste und beste Ausgabe der Schauspiele, die von Apontes, enthält nur 108 Stücke. Auf Verlangen eines großen Herrn gab Calderon noch kurz vor seinem Tode ein Verzeichniß seiner echten Werke. Er nennt 111 Schauspiele, aber unter diesen sind beträchtlich mehr als drey, die sich nicht in der Sammlung von Apontes finden. Einige können zwar unter andern Titeln versteckt seyn, z. B. das Stück, welches Calderon selbst El Tuzani de la Alpujarra nennt, heißt in der Sammlung Amar despues de la muerte. Andre fehlen unläugbar, z. B. ein Don Quixote, auf den ich besonders neugierig seyn würde. Nach manchen Spuren zu urtheilen, hatte Calderon eine große Verehrung vor dem Cervantes. Die Sammlung der Autos sacramentales enthält nur 72, und mehrere gibt auch Calderon nicht an. Und dennoch legt er auf diese das größte Gewicht; ganz der Religion gewidmet, war er im Alter gegen die weltlichen Spiele seiner Muse gleichgültiger geworden, wiewohl er sie nicht verwarf,

Gedichte. Da er von seinem vierzehnten bis zum ein und achtzigsten Jahre, in welchem er starb, dramatische Arbeiten geliefert, so vertheilen sie sich freylich auf einen großen Zeitraum, man darf nicht annehmen, daß er mit so übereilter Hast geschrieben wie Lope; es blieb ihm Muse genug seine Plane reiflich zu überdenken, was er auch ohne Zweifel gethan hat. In der Ausarbeitung mußte er durch die Uebung eine große Fertigkeit erlangen.

Unter diesem fast unübersehbaren Ueberfluß von Werken findet sich nichts aufs Geradewohl hingeworfne, alles ist nach sichern consequenten Grundsätzen mit den tiefsten künstlerischen Absichten in vollkommener Meisterschaft ausgearbeitet. Dies läßt sich nicht läugnen, wenn man auch Calderons reinen und hohen Styl des Romantisch-Theatralischen als Manier verkennt, und diese kühnen Flüge der Poesie bis an die äußerste Gränze des Ersinnlichen für Verirrungen hält. Denn Calderon hat überall das, was seinen Vorgängern schon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht, ihm konnte nirgends weniger als die edelste und feinste Blüthe genügen. Daher kommt es, daß er sich in manchen Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja selbst in manchen Spielen und Situationen wiederholt, da er sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige

---

und noch immer fortfuhr dergleichen zu dichten. Es könnte ihm wohl wie einem unermeßlich Reichen ergangen seyn, der bey einem allgemeinen Ueberschlag manche seiner Capitale vergißt. Saynetes vom Calderon sind mir nie zu Gesichte gekommen, ja ich finde nirgends eine Nachweisung, ob sie wirklich gesammelt und gedruckt worden.

von Andern borgen zu dürfen. Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm das erste, aber diese sonst beschränkende Rücksicht wird bey ihm durchaus positiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisiren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so aetherisch wäre.

Seine Schauspiele zerfallen in vier Hauptclassen: Darstellungen heiliger Geschichten aus der Schrift und Legende; historische; mythologische oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete; endlich Schilderungen des geselligen Lebens in modernen Sitten.

Historisch im engeren Sinne sind nur die auf einheimische Geschichte gegründeten Stücke. Die spanische Vorzeit hat Calderon oft sehr wahr ergriffen, sonst aber hatte er eine zu entschiedne, ich möchte sagen brennende Nationalität, um sich in irgend eine andre zu versetzen; höchstens in das, was sich zur Sonne hinneigt, den Süden und den Orient; aber nicht in das classische Alterthum noch auch in das nördliche Europa. Solche Stoffe hat er daher ganz phantastisch genommen, wie ihn überhaupt die griechische Mythologie ein liebliches Mährchen, und die römische Geschichte eine majestätische Hyperbel ist.

Doch müssen die heiligen Darstellungen gewissermaßen zu den historischen gerechnet werden, denn wiewohl mit reicher Dichtung umgeben, wie dies immer beym Calderon der Fall ist, drücken sie doch meistens den Charakter der biblischen Geschichte oder Legende sehr getreu aus. Indessen unterscheiden sich diese von den übrigen historischen durch die oft bedeutend hervortretende Allegorie, und durch den religiösen Enthusiasmus, kraft dessen der Dichter in

den geistlichen Aufzügen, die zur Feyer des Frohnleichnam-Festes bestimmt waren, das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt. In dieser letzten Gattung bewunderten ihn seine Zeitgenossen am meisten, und er legte selbst den höchsten Werth darauf. Allein ohne wenigstens einen davon in einer wahrhaft dichterischen Uebersetzung gelesen zu haben, würden sich meine Zuhörer gar keinen Begriff davon machen können: die Betrachtung dieser Acte würde eine schwierige Erörterung über die Zuläßigkeit der Allegorie in dramatischen Compositionen erfodern. Ich beschränke mich also auf seine nicht allegorischen Schauspiele, die ich doch bey weitem nicht erschöpfend charakterisiren, sondern nur mit einigen allgemeinen Zügen schildern kann.

Unter der großen Menge sinnreicher und aufgeweckter Köpfe, welche durch den damaligen blendenden Glanz des Theaters zum Wetteifer in dieser Laufbahn hingerissen wurden, waren die meisten nur Calderons Nachahmer; wenige verdienen neben ihm genannt zu werden, wie Don Augustin Moreto, Don Francisco de Roxas, Don Antonio de Solis, der scharfsinnige und beredte Geschichtschreiber der Eroberung von Mexico, u. a. Die dramatische Literatur der Spanier hat sogar einen königlichen Dichter aufzuweisen, nähmlich Philipp den Vierten, Calderons großen Gönner und Bewunderer*), dem man

*) Dieser Monarch scheint in der That Sinn für die eigentliche Vortrefflichkeit seines Lieblingsdichters gehabt zu haben, den er als die schönste Zierde seines

verschiedne nahmenlos mit der Ueberschrift: de un ingenio de esta corte, erschienene Stücke zuschreibt. Alle damaligen dramatischen Schriftsteller schrieben in verwandtem Geist, es war eine wahre Kunstschule. Manche haben eigenthümliche Vorzüge, jedoch überflügelt Calderon sie alle an Kühnheit, Fülle und Tiefe; in ihm hat das romantische Schauspiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht.

Wir wollen versuchen, von dem Geist und der Form dieser von allen übrigen europäischen Hervorbringungen so weit abweichenden Dichtungen eine schwache Vorstellung zu geben. Wir müssen aber zu diesem Zweck auf den Charakter der spanischen Poesie überhaupt, und auf die historischen Umstände, die ihn bestimmt haben, einigermaßen eingehen.

Die Anfänge der spanischen Poesie sind sehr einfach: ihre beyden Grundformen waren die Romanze und das Lied, und es ist, als ob man überall die Accorde der Guitarre in diese ursprünglichen National-Weisen einklingen hörte. Die Romanze, halb arabischen Ursprungs, war zuerst einfältige Heldensage; späterhin wurde sie eine sehr

Hofes betrachtete. Er war so eingenommen für das nationale Schauspiel, daß er die Einführung der italienischen Oper nicht gestattete, die damals schon an den europäischen Höfen allgemein das größte Glück machte. Ein Beyspiel, welches verdient den deutschen Fürsten vorgehalten zu werden, die bis jetzt meistens durch Gleichgültigkeit gegen das Einheimische und Partheylichkeit für das Fremde alles gethan haben, um die deutschen Dichter muthlos zu machen.

kunstreiche Gattung zu mannigfaltigem Gebrauch, in welcher aber immer der mahlerische Bestandtheil, zuweilen bis zur glänzendsten Farbenpracht, vorwaltet. Das Lied hingegen, fast bildlos, drückt zarte Gefühle in sinnreichen Wendungen aus, es tändelt bis auf die Gränze hin, wo die Selbstbetrachtung, welche eine unaussprechliche Gemüthsstimmung in Gedanken zu verwandeln strebt, den Gedanken wiederum zur träumerischen Ahndung verflüchtigt. Die Liederformen wurden vermannigfaltigt, hauptsächlich durch Einführung dessen in die Poesie, was in der Musik die Variation leistet. Indessen konnten die reichen Anlagen der spanischen Sprache in diesen mehr zarten und kindlichen als hohen Gattungen sich nicht vollständig entfalten. Man nahm daher zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die umfassenden Formen der italienischen Poesie, Octaven, Terzinen, Canzonen und Sonette in sie auf, und nun erst offenbarte sichs ganz, was die castilianische Mundart, die stolzeste Tochter der weltbeherrschenden lateinischen Sprache, an Würde, schöner Kühnheit und Bilderpracht zu leisten vermöchte. Sie ist weniger sanft als das Italienische, wegen der Kehllaute und häufigen Endungen mit Consonanten, aber sie tönt wo möglich noch voller aus der Brust, und füllt das Ohr mit reinem Metallklange. Die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Gothen war in ihr noch nicht ganz verschollen, als orientalische Einmischungen ihr einen wunderbaren Schwung gaben, und ihre in aromatischen Düften gleichsam berauschte Poesie über alle Bedenklichkeiten des nüchternen Abendlandes hinweghoben.

Mit dem Thatenruhm dieses vor Alters so freyen

Heldenvolkes wuchs auch der Strom der dichterischen Begeisterung, angeschwellt von einem stolzen Bewußtseyn. Die Spanier spielen in der Geschichte des Mittelalters eine glorreiche Rolle, welche der neidische Undank der neueren Zeit allzu sehr vergessen hat. Als eine verlorne Vorwacht des bedrohten Europa gegen die Einbrüche der alles überschwemmenden Araber lagen sie auf ihrer pyrenäischen Halbinsel wie im Felde, ohne fremden Beystand zu immer erneuerten Kämpfen bereit. Die Gründung ihrer christlichen Königreiche, Jahrhunderte hindurch, von der Zeit an, wo die Abkömmlinge der Gothen, in die nördlichen Gebirge zurückgedrängt, aus diesem Zufluchtsort wieder hervortraten, bis zur gänzlichen Verdrängung der Mauren aus Spanien, war ein einziges langes Abenteuer; ja die Rettung des Christenthums in diesem Lande gegen solche Uebermacht schien das Wunderwerk einer höheren als bloß menschlichen Lenkung zu seyn. Gewöhnt immer zugleich für seine Freyheit und für seine Religion zu fechten, schloß sich der Spanier mit feuriger Inbrunst an diese an, als ein mit edlem Blut theuer erkauftes Erwerbniß. Jede gottesdienstliche Tröstung war ein Lohn vergoßnen Heldenschweißes, jede Kirche konnte er als eine Trophäe seiner Ahnen betrachten. Treu seinem Gott und seinem König bis auf den letzten Blutstropfen, unverbrüchlich auf seine Ehre haltend, stolz, aber demüthig vor allem heilig geachteten, ernst, mäßig, sittig war der alte Castilier; und nun spotte man des biederherzigen Volkes, das den geliebten Degen, das Werkzeug seines hohen Berufs, auch hinter dem Pfluge abzulegen sich nicht entschließen konnte.

Die so genährte Kriegslust, den Unternehmungsgeist ihrer Unterthanen benutzten die Monarchen Spaniens zu Ende des fünfzehnten und im sechzehnten Jahrhundert, die Spanier zum herrschenden Staate Europa's zu machen, während sie im Innern ihre politische Freyheit einbüßten. Die arglistige und tyrannische Politik Philipps des Zweyten hat unverschuldeter Weise den Haß der Ausländer auf sie gezogen. Der Machiavellism der Fürsten und Volksführer in Italien war allgemeiner Charakter, dieselbe Tücke und Ränkesucht hatte alle Stände angesteckt; in Spanien fällt er bloß den Regierenden zur Last, wie auch die religiösen Verfolgungen, die hier nie oder selten als Ausbrüche allgemeiner Volkswuth vorgegangen sind. Der Spanier erlaubte sich nicht, die Handlungsweise seiner geistlichen und weltlichen Obern zu prüfen, führte bieder und tapfer, wie ehemals seine Vertheidigungskriege, ihre Kriege des Angriffs und der Herrschsucht. Persönlicher Ruhm, vermeynter Eifer für die Religion verblendete sie über die Gerechtigkeit ihrer Sache. Beyspiellose Unternehmungen waren mit Glück vollführt, eine neu entdeckte Welt jenseit des Oceans war durch eine Handvoll verwegner Abenteurer unterjocht worden; einzelne Thaten der Grausamkeit und Habsucht hatten den Glanz des besonnensten Heldenmuthes befleckt, aber die Masse der Nation blieb rein von diesen Ausartungen. Nirgends hat der ritterliche Geist die politische Existenz des Ritterthums länger überlebt als in Spanien. Noch lange nachdem durch Philipps des Zweyten verderbliche Fehltritte das innere Wohlseyn zugleich mit dem auswärtigen Einflusse tief gesunken war, pflanzte sich dieser Geist bis in

die blühende Periode ihrer Literatur fort, und drückte ihr unverkennbar sein Gepräge auf. Hier erneuerte sich bey weit höherer Geistesbildung in gewissem Grade jene glänzende Erscheinung des Mittelalters, wo Fürsten und Herren die Kunst des Minne- und Heldengesanges übten, wo die Ritter, ihre Geliebte neben der Andacht zum heiligen Grabe im Herzen, freudig auf die gefährlichsten Abenteuer zum gelobten Lande wallfahrteten, wo selbst ein löwenherziger König die zärtliche Laute zu Liebesklagen rührte. Die spanischen Dichter waren nicht, wie gewöhnlich in den übrigen Ländern Europa's, Höflinge, Gelehrte oder an ein bürgerliches Gewerbe geheftet; meistens von edler Geburt, führten sie ein kriegerisches Leben. Das Bündniß des Degens und der Feder, die Uebung der Waffen und der edleren Geisteskünste, war ihre Losung. Schon Garcilaso, einer der Stifter der spanischen Poesie unter Carl dem Fünften, von den peruanischen Yncas abgestammt, von seiner lieblichen Muse nach Africa begleitet, fiel vor den erstürmten Mauern von Tunis; Camoens, der Portugiese, segelte als Soldat ins entfernteste Indien, auf der Spur des glorreichen Weltentdeckers, den er besang; Don Alonson de Ercilla dichtete seine Araucana während des Krieges mit empörten Wilden, unter einem Zelt am Fuß der Cordilleras, oder in der von Menschen noch unbetretnen Wildniß, oder auf einem im Ocean umhergetriebnen Schiff; Cervantes erkaufte die Ehre, unter dem großen Johann von Oesterreich die Schlacht von Lepanto als gemeiner Krieger mitgestritten zu haben, durch den Verlust eines Armes und lange Gefangenschaft in Algier; Lope de Vega erlebte unter andern die Unfälle der unüberwindli-

chen Flotte; Calderon that Feldzüge in Flandern und Italien, unterzog sich als Ritter von Santiago seinen kriegerischen Pflichten, bis er in den geistlichen Stand trat, und so auch äußerlich beurkundete, wie die Religion die herrschende Triebfeder seines Lebens sey.

Wenn Religionsgefühl, biedrer Heldenmuth, Ehre und Liebe die Grundlagen der romantischen Poesie sind, so mußte sie in Spanien, unter solchen Auspizien geboren und herangewachsen, wohl den höchsten Schwung nehmen. Die Phantasie der Spanier war kühn wie ihre Thatkraft, kein geistiges Abenteuer schien ihr zu gefährlich. Schon früher hatte sich in den Ritterromanen die Vorliebe des Volkes für das ausschweifendste Wunderbare kund gegeben. Dies wollten sie auf der Bühne wieder sehen, und da nun ihre Dichter ganz auf der Höhe der künstlerischen und geselligen Bildung stehend, es darnach umschufen, ihm eine musikalische Seele einhauchten, es ganz von grober Körperlichkeit gereinigt zu Farbe und Duft hinauf läuterten, so entsteht eben aus dem Contrast des Stoffes und der Form ein unwiderstehlicher Reiz. Ihre Zuschauer glaubten einen Widerschein der schon halb verlohrnen welterobernden Größe ihrer Nation zu erblicken, wenn über die immer neue Dichtung alle Harmonie der mannigfaltigsten Sylbenmaße, alle Zierlichkeit sinnreicher Spiele, alle Pracht der Bilder und Vergleichungen ausgegossen war, die ihre Sprache nur aufbieten konnte. Die Schätze der entferntesten Zonen wurden, wie in der Wirklichkeit, zur Befriedigung des Mutterlandes herbeygeschafft, und man kann sagen, daß im Reiche dieser Poesie, wie in dem Reiche Carls des Fünften, die Sonne niemals unterging.

Auch diejenigen Schauspiele Calderons in modernen Sitten, die am meisten zum Ton des gemeinen Lebens herabsteigen, fesseln durch irgend einen phantastischen Zauber, und können nicht ganz für Lustspiele im gewöhnlichen Sinne des Wortes gelten. Wir haben gesehen, daß die sogenannten Lustspiele Shakespeare's immer aus zwey fremdartigen Theilen zusammengesetzt sind: dem komischen, welcher in englischen Sitten gehalten ist, weil die komische Nachahmung örtliche Bestimmtheit fodert, und dem romantischen, auf irgend einen südlichen Schauplatz hinaus verlegten, weil der einheimische Boden nicht dichterisch genug dazu war. In Spanien hingegen konnte das damalige nationale Costum noch von der idealische Seite gefaßt werden. Freylich wäre es nicht möglich gewesen, wenn Calderon uns in das Innere des häuslichen Lebens eingeführt hätte, wo Bedürfniß und Gewöhnung meistens alles zur alltäglichen Beschränktheit herabstimmt. Seine Lustspiele endigen, wie die der Alten, mit Heirathen; aber wie verschieden ist das, was ihnen vorhergeht! Dort werden zur Befriedigung sinnlicher Leidenschaften und selbstischer Absichten oft sehr unsittliche Mittel in Bewegung gesetzt, die Menschen stehen mit ihren Geisteskräften als bloß physische Wesen gegen einander, und suchen sich ihre Schwächen abzulauschen. Hier herrscht zuvörderst eine brennende Leidenschaftlichkeit, die immer ihren Gegenstand adelt, weil sie über alles Verhältniß mit irgend einem sinnlichen Genusse hinausgeht. Calderon stellt uns seine Hauptpersonen von beyden Geschlechtern zwar meistens in den ersten Aufwallungen der Jugend, und im noch zuversichtlichen Ehrgeiz des Lebensgenusses dar, aber das

Ziel, nach dem sie ringen, bey dessen Verfolgung sie alles übrige in die Schanze schlagen, ist in ihrer Gesinnung mit keinem andern Gute vertauschbar. Ehre, Liebe und Eifersucht sind durchgängig die Triebfedern, aus ihrem gewagten aber edlen Spiele geht die Verwicklung hervor, und wird nicht durch schelmenhaften Betrug geflissenlich angezettelt. Die Ehre ist immer ein idealisches Prinzip, denn sie beruht, wie ich anderswo gezeigt habe, auf jener höheren Sittenlehre, welche Grundsätze heiligt, ohne Rücksicht auf den Erfolg. Sie kann zur bloß geselligen Uebereinkunft in gewissen Meinungen oder Vorurtheilen herabsinken, zu einer Waffe der Eitelkeit, aber in jeder Entstellung wird man noch das Schattenbild einer erhabnen Idee darin erkennen. Wie Calderon die zarte Reizbarkeit des Ehrgefühls schildert, weiß ich kein treffenderes Sinnbild dafür, als die fabelhafte Sage vom Hermelin, einem Thierchen, das so sehr auf die Weiße seines Felles halten soll, daß es lieber, als sie zu beflecken, von den Jägern verfolgt, sich dem Tode überliefert. Dies Ehrgefühl ist in den weiblichen Charaktern Calderons eben so mächtig, es beherrscht die Liebe, die nur neben, nicht über ihm Statt finden darf. Die Ehre der Frauen besteht nach der geschilderten Sinnesart darin, nur einen Mann von ganz unbefleckter Ehre lieben zu können, und mit völliger Reinheit zu lieben, keine irgend zweydeutige Huldigung zu dulden, die der strengsten weiblichen Würde zu nahe tritt. Die Liebe fodert unverbrüchliches Geheimniß, bis eine gesetzliche Verbindung sie öffentlich zu erklären erlaubt. Schon dies sichert sie vor der vergiftenden Beymischung der Eitelkeit, welche sich mit Ansprüchen oder zugestandenem Vorzug

brüstet; sie erscheint dadurch als ein geheimes und um so heiliger gehaltnes Gelübde. Zwar ist in dieser Sittenlehre, der Liebe zu gefallen, List und Verstellung erlaubt, was sonst die Ehre verbietet; aber es werden dennoch in der Collision mit andern Pflichten, z. B. mit denen der Freundschaft, die feinsten Rücksichten beobachtet. Die immer rege, oft furchtbar ausbrechende Gewalt der Eifersucht, nicht wie die der Morgenländer auf den Besitz, sondern auf die leisesten Regungen des Herzens und auf die unmerklichsten Aeußerungen derselben, adelt die Liebe, weil dieses Gefühl, sobald es nicht ganz ausschließend ist, unter sich selbst herabsinkt. Oft löst sich die Verwirrung, welche der Zusammenstoß dieser insgesammt geistigen Triebfedern gestiftet, in Nichts auf, und dann ist die Katastrophe wahrhaft komisch; zuweilen nimmt es aber auch eine tragische Wendung, und dann wird die Ehre ein feindseliges Schicksal für den, welcher ihr nicht Genüge leisten kann, ohne sein eignes Glück zu vernichten, oder sogar ein Verbrecher zu werden.

Dies ist der höhere Geist der Schauspiele, welche von den Ausländern Intriguen-Stücke genannt werden; im Spanischen heißen sie von der Tracht, worin man sie spielt, Lustspiele im Mantel und Degen (Comedias de capa y espada). Gewöhnlich haben sie keinen andern burlesken Theil als die Rolle des lustigen Bedienten, der unter dem Nahmen des Gracioso bekannt ist. Dieser dient meistens bloß dazu, die idealischen Triebfedern, wonach sein Herr handelt, zu parodiren, welches er oft auf die zierlichste und geistreichste Weise thut. Selten wird er als wirksamer Hebel gebraucht, um durch seine Listen die Verwicklung zu stiften, in

welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert. Andere Stücke heißen Comedias de figuron, die übrigen Bestandtheile sind gewöhnlich dieselben, nur ragt in der Zusammensetzung irgend eine in Caricatur gezeichnete Figur hervor. Manchen Schauspielen Calderons kann man den Nahmen Charakter-Stück nicht versagen, wiewohl man die feinste Charakteristik nicht von Dichtern einer Nation erwarten muß, welcher rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muse noch Kaltblütigkeit genug lassen.

Eine andere Gattung seiner Stücke nennt Calderon selbst Festspiele (fiestas). Sie waren zur Aufführung am Hofe bey feyerlichen Gelegenheiten bestimmt; und wiewohl es dabey auf theatralischen Pomp, durch häufigen Decorations-Wechsel und sichtbar vorgehende Wunder angelegt ist, auch häufig Musik eingeführt wird, so könnte man sie doch poetische Opern nennen, d. h. Schauspiele, die durch den bloßen Glanz der Poesie das leisten, was in der Oper erst durch die Ausschmückungen der Maschinerie, der Musik und des Tanzes erreicht werden soll. Hier überläßt sich der Dichter ganz den gewagtesten Flügen seiner Phantasie, und seine Darstellung berührt kaum noch die Erde.

Sein Gemüth aber spricht sich am meisten in der Behandlung der religiösen Gegenstände aus. Die Liebe schildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichterische Kunstsprache. Die Religion ist seine eigentliche Liebe, das Herz seines Herzens. Nur für sie erregt er die erschütterndsten bis in die innerste Seele dringenden Rührungen. Bey

bloß weltlichen Begebenheiten scheint er dies vielmehr nicht gewollt zu haben. Sie sind ihm, wie trübe sie auch an sich seyn mögen, schon durch die religiöse Ansicht bis zur Klarheit aufgehellt. Dieser Glückselige hat sich aus der labyrinthischen Wildniß der Zweifel in die Burgfreyheit des Glaubens gerettet, von wo aus er die Stürme des Weltlaufs mit ungestörter Seelenruhe ansieht und schildert; ihm ist das menschliche Daseyn kein düstres Räthsel mehr. Selbst seine Thränen, wie die im Sonnenglanz blitzenden Thautropfen an einer Blume, spiegeln den Himmel in sich ab. Seine Poesie, was auch scheinbar ihr Gegenstand seyn möge, ist ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung, darum feyert er mit immer neuem freudigem Erstaunen die Erzeugnisse der Natur und der menschlichen Kunst, als erblickte er sie eben zum erstenmale in noch unabgenutzter Festpracht. Es ist Adams erstes Erwachen, gepaart mit einer Beredsamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimsten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geistesbildung und reife Beschaulichkeit sie verschaffen kann. Wenn er das Entfernteste, das Größte und Kleinste, Sterne und Blumen zusammenstellt, so ist der Sinn aller seiner Metaphern der gegenseitige Zug der erschaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinschaftlichen Ursprungs, und diese entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls ist ihm wieder nur ein Widerschein der ewigen alles umfassenden Liebe.

Calderon blühte noch, als man sich in andern Ländern Europa's schon stark zu dem manierirten

Geschmack in den Künsten und zu den prosaischen Ansichten in der Literatur neigte, die im achtzehnten Jahrhundert so allgemein einrissen. Er ist folglich als der letzte Gipfel der romantischen Poesie zu betrachten. Es ist in seinen Werken alle Pracht derselben verschwendet, so wie man bey einem Feuerwerke die buntesten Farben, die glänzendsten Lichter und wunderlichen Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreise für eine letzte Explosion aufzusparen pflegt.

Etwa ein Menschenalter nach dem Calderon mag das spanische Theater noch in demselben Sinne bearbeitet worden seyn. Doch ist alles, was aus dieser Zeit angeführt wird, nur Nachklang des Vorhergehenden, es ist nichts neues noch wahrhaft eigenthümliches zum Vorschein gekommen, das nach dem Calderon genannt zu werden verdiente. Späterhin läßt sich eine große Unfruchtbarkeit spüren. Es sind einzelne Versuche gemacht worden, regelmäßige Trauerspiele zu liefern, versteht sich, nach französischem Zuschnitt. Sogar das declamatorische Drama des Diderot hat Nachahmer gefunden. Ich erinnere mich, ein spanisches Schauspiel gelesen zu haben, dessen Zweck war, die Abschaffung der Tortur zu empfehlen. Welche Aufheiterung von einem solchen Werke zu erwarten steht, läßt sich ermessen. Diejenigen Spanier, welche dem alten National-Geschmack abtrünnig geworden sind, machen viel Wesens von den prosaischen und moralischen Dramen des Moratin; allein wir finden keinen Grund in Spanien zu suchen, was wir zu Hause eben so gut, oder richtiger gesprochen, eben so schlecht haben können. Die Mehr-

heit der Zuschauer hat sich von diesen fremden Einflüssen ziemlich frey erhalten; als vor einer Anzahl Jahre ein schöner Geist unternommen hatte, ein mit Recht bewundertes Stück des Moreto (El parecido en la corte) nach den drey Einheiten umzuarbeiten, gerieth das Parterr zu Madrid darüber in einen solchen Aufruhr, daß die Schauspieler es auf keine andere Weise zu besänftigen wußten, als indem sie das Stück in seiner echten Gestalt auf den nächsten Tag ankündigten.

Wenn sich in einem Lande äußere Umstände, z. B. der Einfluß der Geistlichkeit, Censur-Zwang, selbst die eifersüchtige Wachsamkeit des Volkes auf die Beybehaltung der alten Sitten, der freyen Einführung dessen widersetzen, was in benachbarten Ländern für einen Fortschritt in der Geistesbildung gilt, so geschieht es oft, daß die besseren Köpfe nach den verbotnen Früchten ungebührlich lüstern werden, und etwas verkehrtes erst dann recht zu bewundern anfangen, wenn es anderswo schon wieder aus der Mode gekommen ist. Gewisse Geisteskrankheiten sind so epidemisch in einem Zeitalter, daß eine Nation niemals vor einem Anfalle davon sicher ist, bis man sie ihr inoculirt hat. Indessen sind die Spanier, wie es scheint, in Absicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geschlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entstellenden Blattergruben in den Zügen anderer Nationen nicht zu verkennen sind. In ihrer etwas insularischen Existenz haben sie das achtzehnte Jahrhundert verschlafen, und wie konnte man im Grunde seine Zeit besser anwenden? Sollte die spanische Poesie im alten Europa oder in der andern Hemi-

sphäre wieder aufwachen, so würde sie allerdings einen Schritt vom Instinkt zum Bewußtseyn zu thun haben. Was sie bis jetzt aus angeborner Neigung geliebt, müßten die Spanier mit klarer Erkenntniß verehren lernen, und, unbekümmert um die dazwischen aufgekommne Kritik, aus Grundsatz im Geist ihrer großen Dichter zu schaffen fortfahren.

Fünfzehnte Vorlesung.

Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottschedische Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzosen. Lessing, Göthe und Schiller. Uebersicht ihrer Werke. Schilderung ihres Einflusses. Ritterschauspiele, rührende Dramen und Familien-Gemählde. Aussichten für die Zukunft.

In seiner gebildeten Gestalt ist das deutsche Theater weit jünger als irgend eins derer, wovon wir im vorhergehenden gesprochen, wir dürfen uns also nicht wundern, daß der Vorrath unserer Literatur an schätzbaren Original-Werken in diesem Fache auch weit geringer ist.

Seit nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert, da nach der niedrigsten Ebbe des Geistes sich zuerst wieder bessere Bestrebungen hervorthaten, haben die Deutschen Riesenschritte gethan, und wenn die dramatische Kunst nicht mit gleichem Glücke, und ich setze hinzu, nicht mit gleichem Eifer angebaut worden als andere Gattungen, so liegt es vielleicht mehr in manchen ungünstigen Umständen, als in dem Mangel an Talenten.

Die rohen Anfänge der Bühne sind in Deutschland eben so alt als in andern Ländern *). Das

*) Die erste mir bekannte Erwähnung der sogenannten Mysterien oder geistlichen Vorstellungen in

älteste Drama, das man noch schriftlich hat, ist von einem Nürnberger, Hans Rosenpluet, aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts. Ihm folgten zwey fruchtbare Dichter, beyde aus der freyen Reichsstadt Nürnberg gebürtig, Hans Sachs und Ayrer. Unter den Werken Hans Sachs finden sich eine große Menge Tragödien, Comödien, geistliche und weltliche Historien, bey denen immer der Herold den Prolog und Epilog spricht, ferner kurzweilige Fastnachtspiele. Alles dieses wurde, wie es scheint, nicht von Schauspielern, sondern von ehrsamen Bürgern, ohne alle theatralische Vorrichtung, zu einer erlaubten Gemüths-Ergötzung aufgeführt. Die Fastnachtspiele sind etwas derb, aber, so wie überhaupt die Schwänke, nicht selten sehr lustig; sie gehen oft in die tollsten Possen über, und mit der Begeisterung der Lustigkeit über die Gränzen der wirklichen Welt hinaus. Die Darstellung in allen diesen Schauspielen ist ehrlich und macht nicht viel Umschweife: die Personen, von Gott dem Vater an, sagen gleich gerade heraus, wie es ihnen ums Herz ist, und weswegen sie hereinkommen; sie gleichen den Figuren auf alten Bildern, denen beschriebene Zettel aus dem

---

Deutschland findet sich im Eulenspiegel. Diesen lustigen aber etwas anstößigen Streich des weltberühmten Schalksnarren kann man nachlesen in der 13. Historie: »Wie Eulenspiegel in der Ostermette ein Spiel machte, daß sich der Pfaffe und seine Kellnerinn mit den Bauern schlugen.« Eulenspiegel soll gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, die Aufzeichnung des Buches kann man jedoch wohl nicht über den Anfang des funfzehnten hinaufsetzen.

Munde gehn, ohne daß die Gebehrden den Sinn der Worte ausdrücken. Die Form nähert sich am meisten dem, was man anderswo Moralitäten nannte, es kommen häufig allegorische Personen vor. Die Umrisse der noch unmündigen dramatischen Kunst sind schwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet, und wenn man nur auf diesem Wege fortgeschritten wäre, so hätte sich etwas eigenthümliches und besseres entwickeln müssen als im siebzehnten Jahrhundert geschah.

In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts kam die Poesie aus dem bürgerlichen Kreise, auf den sie sich lange beschränkt hatte, wieder in die Hände der Gelehrten. Opitz, der als der Stifter ihrer neueren Form angesehen werden kann, hat einige Trauerspiele aus den Alten in Versen übersetzt, und Schäferopern nach dem Italienischen gedichtet; ich weiß nicht, ob irgend etwas für die Bühne. Auf ihn folgt Andreas Gryphius, unser erster nahmhafter dramatischer Schriftsteller. Er besaß einen gewissen Umfang literarischer Kenntnisse in seinem Fach, wie einige nachgeahmte und übersetzte Sachen beweisen: ein Stück aus dem Französischen, eins aus dem Italienischen, ein Trauerspiel aus dem Niederländischen des Vondel, endlich eine Posse, Peter Squenz, eine Erweiterung des burlesken Trauerspiels Pyramus und Thisbe im Sommernachttraum von Shakespeare. Dieser war damals im Auslande sehr unbekannt; der gelehrte Morhof, der in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts schrieb, gesteht, er habe Shakespeare's Werke niemals gesehen, wiewohl er Ben Jonson recht gut kennt. Noch gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ein damals geschätzter

und nicht verdienstloser Schriftsteller in einem eignen Aufsatze eine Vergleichung zwischen Shakespeare und Andreas Gryphius angestellt. Wir können hiebey kaum ernsthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit möchte darin bestehn, daß Gryphius gern Geister der Abgeschiednen auftreten läßt. Er scheint vielmehr den Niederländer Vondel hauptsächlich vor Augen gehabt zu haben, der unter seinen Landsleuten noch hochberühmt nur der große Vondel heißt, während jener der Vergessenheit überantwortet wurde. Das Sylbenmaß in Gryphius Schauspielen ist leider schon der Alexandriner, jedoch die Form noch nicht so enge wie die nachherige französische, der Schauplatz wechselt zuweilen, und die musikalischen, zum Theil allegorischen Zwischenacte, Reihen genannt, haben einige Aehnlichkeit mit den englischen Masquen. Sonst ist wenig Theatereinsicht darin, und ich weiß nicht, ob diese Stücke wirklich auf die Bühne gebracht worden sind. Die Trauerspiele von Lohenstein, der nach dem Maßstabe alles übrigen den Marino in unsrer damaligen Literatur vorstellen soll, gleichen im Zuschnitt denen des Gryphius, sind aber, ihre übrigen Fehler ungerechnet, von einer so endlosen Länge, daß schon deswegen ihre Aufführung sich gar nicht denken läßt.

Der Zustand des Theaters in Deutschland zu Ende des siebzehnten und im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wofern es überhaupt eine andre Schaubühne gab als Puppenspiele und herumziehende Possenreißer, war unstreitig eben so kläglich als in allen andern Fächern. Man hat einen Maßstab dafür wenn man denkt, daß Gottsched für den Wiederhersteller unserer Literatur gelten konnte, Gottsched, dessen Schriften einem

wässerigten Tranke gleichen, von der Art wie man ihn ehedem genesenden Kranken zu empfehlen pflegte, in der Meinung sie würden nichts stärkeres vertragen können, wodurch aber ihr Magen nur noch mehr geschwächt ward. Auch mit dem Theater befaßte sich Gottsched vielfältig; in Verbindung mit einer gewissen Frau Neuber, die einer Schauspielergesellschaft in Leipzig vorstand, schaffte er den Hanswurst ab, und sie beerdigten ihn feyerlich mit großem Triumph. Gern will ich glauben, daß die Rollen des Hanswurst, die man jetzt nur noch aus den Puppenspielen beurtheilen kann, nicht immer gleich geistreich aus dem Stegreife mögen ausgefüllt worden, daß zuweilen Plattheiten mögen mit untergelaufen seyn; allein ohne Zweifel hatte Hanswurst auch so noch mehr Verstand in seinem kleinen Finger als Gottsched in seinem ganzen Leibe. Hanswurst, als allegorische Person, ist unsterblich, und wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein.

Gottsched und seine Schule überschwemmten nun das deutsche Theater, welches forthin regelmäßig seyn sollte, mit matten und weitschweifigen Uebersetzungen aus dem Französischen. Einige bessere Köpfe fingen an für die Bühne zu arbeiten, aber statt wirklicher Original-Werke lieferten sie nur leidige Nachahmungen, und das Ansehen des französischen Geschmacks war so groß, daß das Manierirteste eben so wohl ergriffen wurde als das bessere. So dichtete z. B. noch G e l l e r t Schäferspiele nach sehr schlechten französischen Mustern, worin rosenroth und apfelgrün bebänderte Schäfer

und Schäferinnen sich allerley fade und alberne Artigkeiten sagen.

Außer den französischen Lustspielen wurden die aus dem Dänischen übersetzten des Holberg mit großem Beyfalle aufgeführt. Dieser Schriftsteller hat allerdings viel Verdienst. Seine Sittenschilderungen sind von großer örtlicher Wahrheit, seine Darstellungen der Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit außerordentlich gründlich, an der Kraft der komischen Motive und Situationen fehlt es ihm nicht, nur von Seiten der Intrigue besitzt er wenig Erfindung. Die Ausführung geht allzusehr in die Breite. Von der Feinheit seiner Scherze in ihrer Sprache rühmen die Dänen viel; unserm heutigen Geschmack ist die Gemeinheit seines Tones anstößig, die in der niedrigen Sphäre, worin er sich bewegt, und wo unaufhörlich Ungewitter von Stockschlägen ausbrechen, natürlich seyn mag. Man hat ihn neuerdings wieder aufzuführen versucht, meistens nicht mit sonderlichem Glück. Da sein Hauptverdienst in der freylich caricaturmäßigen Charakteristik besteht, so bedarf er guter komischer Schauspieler, um gehörig zur Erscheinung zu kommen.

Einige damalige Lustspiele in einheimischen Sitten von Gellert und Elias Schlegel sind nicht ohne Verdienst, nur haben sie den Fehler, daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen ist, welche sie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.

In einigen Trauerspielen nach französischen Vorbildern versuchten sich zuerst mit einigem Glück Elias Schlegel, dann Cronegk und Weise. Ich weiß nicht, ob uns ihre Arbeiten in vortreffliche

französische Verse übertragen, eben so frostig vorkommen würden als im Deutschen. Es ist uns unleidlich, ellenlange Verse zu lesen, in denen sich die Schreibart fast gar nicht über eine wässerigte Prosa erhebt; der wahrhaft dichterische Ausdruck ist seitdem erst im Deutschen erschaffen worden. Der Alexandriner, der in keiner Sprache ein gutes Sylbenmaß seyn kann, ist in der unsrigen doppelt steif und schwerfällig. Gotter hat, lange nachdem unsre Poesie wieder angefangen hatte, einen höheren Schwung zu nehmen, in Uebertragung französischer Trauerspiele den letzten Versuch gemacht, den Alexandriner zum tragischen Gebrauch zu adeln, und wie mich däucht durch sein Beyspiel bewiesen, daß wir dies ein für allemal aufgeben müssen. Um den Stelzengang der falschen tragischen Emphase zu parodiren, ist er hingegen vortrefflich; auch im Lustspiel, besonders in kleinen Nachspielen dürfte sein Gebrauch sehr zu empfehlen seyn. Jene früheren Trauerspiele nach französischem Zuschnitt, welche doch damals ungemeinen Beyfall fanden, zeigen, welch geringes Gedeihen der Kunst auf dem Wege der knechtischen Nachahmung zu hoffen steht. Eine an sich schon enge Form hat doch da noch einige Bedeutung, wo sie sich unter dem Einflusse nationaler Sinnesart festgesetzt hat; auswärts auf Glauben angenommen, wird sie ganz und gar zum spanischen Mantel.

Also schlechte Uebersetzungen französischer Lust- und Trauerspiele, außerdem etwa Holberg und späterhin Goldoni, abwechselnd mit wenigen deutschen Nachahmungen von schwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geist, dies war das ganze Repertorium unsrer Bühne, als endlich nach ein-

ander Lessing, Göthe und Schiller auftraten, und das deutsche Theater aus seiner langen Mittelmäßigkeit retteten.

Lessing hat zwar durch seine früheren dramatischen Arbeiten der Zeit ebenfalls den schuldigen Tribut abgetragen. Seine jugendlichen Lustspiele sind ziemlich unbedeutend; sie verkündigen noch nicht den ausgezeichneten Kopf, der in so vielen Fächern Epoche machen sollte. Er hat verschiedne Trauerspiele nach den französischen Regeln entworfen, auch einzelne Scenen in Alexandrinern ausgeführt, aber keines zu Stande gebracht: es scheint, er hatte keine Leichtigkeit für eine so gebundne Versification. Noch seine Miß Sara Sampson ist ein weinerliches schleppendes bürgerliches Trauerspiel, wobey er unverkennbar besonders den Kaufmann von London als Muster vor Augen gehabt hat. Im Jahre 1767 gab ihm seine Verbindung mit einer Schauspieler-Gesellschaft in Hamburg und eine dramaturgische Wochenschrift, die er unternahm, nähere Veranlassung sich auf Kritik des Theaters einzulassen. Er übte sie witzig und scharfsinnig aus, seine dreisten und in Beziehung auf die damals allgemein geltende Meinung gewagten Angriffe waren besonders siegreich gegen die uns nur aufgedrungene Herrschaft des französischen Geschmacks im tragischen Fach. Er brachte es dahin, daß bald nach Bekanntmachung der Dramaturgie die Uebersetzungen französischer Trauerspiele und die deutschen in gleichem Zuschnitt von der Bühne verschwanden. Er sprach zuerst mit Nachdruck von Shakespeare, und bereitete dessen Erscheinung vor. Allein sein Glaube an den Aristoteles neben dem Einflusse, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte

eine seltsame Mischung in seiner Theorie der dramatischen Kunst hervor. Er verkannte die Rechte der poetischen Nachahmung, und wollte im Dialog wie in allem eine baare Copie der Natur, als ob diese in der schönen Kunst überhaupt zulässig oder auch nur möglich wäre. Gegen den Alexandriner hatte er Recht, aber er wollte alle Versification abgestellt wissen, es gelang ihm nur allzu gut damit, und er ist Schuld daran, daß unsre Schauspieler in der Erlernung und im Vortrage der Verse so unglaublich zurückgekommen sind, und sich noch immer nicht wieder daran gewöhnen konnen. Er ist dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unsrer dramatischen Schriftsteller, welche der allgemeine Gebrauch der Versification etwas mehr würde im Zaum gehalten haben.

Lessing war nach seinem eignen Geständnisse kein Dichter, und hat in seinem reiferen Alter nur wenig dramatische Arbeiten mühsam hervorgebracht. Minna von Barnhelm ist ein wahres Lustspiel der feineren Art, in der Form hält es die Mitte zwischen der französischen und englischen Weise, der Geist der Erfindung aber und der geschilderte gesellige Ton ist eigenthümlich deutsch. Alles ist sogar örtlich bestimmt, und die Anspielungen auf merkwürdige Zeitumstände nach dem siebenjährigen Kriege trugen nicht wenig zu dem außerordentlichen Glücke bey, welches dies Schauspiel damals machte. Der ernsthafte Theil ist nicht frey von witzelnder Ziererey im Ausdruck des Gefühls, und das Verhältniß der beyden Liebenden ist bis zur Peinlichkeit auf die Spitze gestellt. Die komischen Nebenfiguren aber sind mit drolliger Laune gezeichnet, und haben ein echtdeutsches Gepräge.

Noch mehr Bewunderung als Minna von Barnhelm erwarb Emilia Galotti, ich weiß nicht ob mit vollkommnem Rechte. Das letztgenannte Werk ist vielleicht mit noch mehr Ueberlegung entworfen, und mit noch mehr Fleiß ausgeführt als jenes; aber Minna von Barnhelm entspricht weit mehr dem echten Begriffe des Lustspiels als Emilia Galotti dem des Trauerspiels. Lessings Theorie der dramatischen Kunst hatte begreiflicher Weise einen weniger nachtheiligen Einfluß auf eine halb prosaische Gattung, als auf eine, die unvermeidlich unter sich selbst herabsinkt, wenn sie nicht den höchsten Schwung nimmt. Er hatte die Welt zu gut kennen gelernt, um wieder in den schleppenden und weinerlichen Predigerton zu verfallen, der in Miß Sara Sampson herrscht. Auf der andern Seite bewahrte ihn sein gesunder Sinn bey aller Bewunderung für Diderot vor dessen declamatorischer Emphase, die ihren vornehmsten Nachdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen entlehnt. Aber da er alle poetische Erhöhung des Dialogs entschieden verwarf, so konnte er diesen Manieren nicht entgehen, ohne in eine andre zu verfallen. Er übertrug die kalte und lauschende Beobachtung des Komikers in das tragische Gebiet; die Leidenschaften sind in der Emilia Galotti mehr scharfsinnig und witzig charakterisirt als beredt ausgedrückt. In dem Glauben, das Schauspiel wirke am stärksten, wenn es täuschende Copien des Bekannten und nahe Liegenden darbietet, verkleidete Lessing eine alte, berühmte, unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Nahmen in neu-

europäische Verhältnisse und heutige Sitten. Aus der Virginia wurde eine Gräfinn Galotti, aus dem Virginius Graf Odoardo, aus dem Appius Claudius ein italienischer Prinz, aus dem unverschämten Diener seiner Lüste ein Kammerherr, u. s. w. Es ist nicht eigentlich ein bürgerliches Trauerspiel, sondern ein Hoftrauerspiel im Conversationstone, zu welchem für einige Rollen der Staatsdegen und Hut unter dem Arme eben so wesentlich gehört als zu vielen französischen Lustspielen. Lessing hat die unentfliehbaren tyrannischen Gewaltstreiche der Decemvirn in den ruhmlosen Bezirk des Fürstenthums Massa-Carrara verpflanzen wollen; aber wie man sich mit wenigen Schritten aus einem so kleinen Gebiet fortmacht, so entschlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühsam angelegten Voraussetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Katastrophe beruht. Die sichtbare Sorgfalt, alles zu motiviren, fodert zu näherer Prüfung auf, wobey man durch keinen Zauber der Einbildungskraft gestört wird; und dieser Prüfung kann der innern Unzusammenhang in dem mit so ungemeinem Verstande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

Es ist sonderbar, daß unter allen dramatischen Werken Lessings das letzte, Nathan der Weise, welches er bloß schrieb, wie er sagt, um den Theologen einen Possen zu spielen, als sein Eifer, sich mit der Aufnahme des deutschen Theaters zu beschäftigen, schon ziemlich erkaltet war, den echten Kunstregeln am meisten gemäß ist. Eine merkwürdige Erzählung des Boccaz ist mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitumständen nicht unwahrscheinlichen Erfindungen eingefaßt; die erdichteten Per-

sonen sind um einen berühmten historischen Charakter her gruppirt, um den großen Saladin, der ganz der Geschichte gemäß gehalten ist, die Kreuzzüge im Hintergrunde, der Schauplatz zu Jerusalem, das Zusammentreffen verschiedener Nationen und Religions-Verwandten auf diesem morgenländischen Boden, das alles gibt dem Ganzen einen romantischen Anstrich, womit die jenem Zeitalter fremden Gedanken, die der Dichter seinem philosophischen Zwecke zu lieb sich erlaubt hat einzustreuen, einen zwar etwas gewagten aber anziehenden Gegensatz bilden. Die Form ist freyer und umfassender als in den übrigen Stücken Lessing's, sie ist beynahe die eines Shakespeareschen Schauspiels. Er ist hier zum Gebrauch der vorhin verworfenen Versification zurückgekehrt; zwar nicht der Alexandriner, deren Abschaffung im ernsten Drama wir ihm auf alle Weise zu danken haben, sondern der reimlosen Jamben. Sie sind im Nathan oft hart und nachläßig gearbeitet, aber wahrhaft dialogisch, und ihr vortheilhafter Einfluß ist leicht zu spüren, wenn man den Ton des Stücks mit der Prosa seiner vorhergehenden vergleicht. Hätte die Entwickelung der Wahrheiten, welche Lessingen besonders am Herzen lagen, nicht zu viel Ruhe erfodert, wäre eine etwas raschere Bewegung in der Handlung, so wäre das Stück auch recht sehr dazu eingerichtet, auf der Bühne zu gefallen. Daß Lessing, wiewohl ein so selbstständiger Geist, dennoch seine früheren dramatischen Grundsätze gewissermaßen von der allgemeinen Neigung des Zeitalters überkommen hatte, schließe ich daraus, daß er mit seinem Nathan weit weniger Nachfolge fand, als mit der Emilia Galotti. Unter den auffallenden Nachahmungen des

Styls der letzten will ich nur Julius von Tarent erwähnen.

Als einen Schüler Lessings muß man Engel ansehen. Seine kleinen Nachspiele in Lessingischer Manier sind ganz unbedeutend, aber seine Mimik zeigt, wohin die Theorie seines Meisters führt. Dieses Buch enthält manches brauchbare über die ersten Elemente der Gebehrdensprache; der Hauptirrthum des Verfassers war, daß er es für eine vollständige Mimik hielt, wiewohl er darin durchaus nur vom Ausdrucke der Leidenschaften handelt, und keine Sylbe über Charakter-Darstellung sagt. Ferner räumt er dem Begriffe des Tragischen und Komischen in seiner Schauspielkunst nirgends eine Stelle ein, und daß er das Idealische jeder Art verwirft *), nur baare Copie der Natur verlangt, das versteht sich von selbst.

Je mehr ich mich der neuesten Zeit nähere, desto mehr sey es mir erlaubt, meine Bemerkungen auf das allgemeine zu richten, und mich nicht auf

*) Unter anderm äußert Engel, weil die Sprache des Euripides, des spätesten und nach seiner Meinung des vollkommensten griechischen Tragikers, weniger Schwung und Erhebung habe als die seiner Vorgänger, so sey zu vermuthen, die Griechen, wenn sie die Tragödie ferner vervollkommnet hätten, würden noch einen Schritt weiter gegangen seyn, und den Versen gänzlich den Abschied gegeben haben. So durchaus verkannte Engel den Geist der griechischen Kunst! Die allerdings im Euripides zu spürende Annäherung an den Ton des gewöhnlichen Lebens verkündigt eben den Verfall und bevorstehenden Untergang der Tragödie; aber selbst im Lustspiel haben sich die Griechen nie zum Gebrauch der Prosa entschließen mögen.

die Beurtheilung von Werken noch lebender Schriftsteller einzulassen, mit denen ich zum Theil in Verhältnissen der Freundschaft oder Gegnerschaft gestanden habe. Doch darf ich wohl von der dramatischen Laufbahn Goethe's und Schiller's, zweyer Männer, auf welche unsre Nation stolz ist, und im vertrauten Umgange mit denen ich oft meine Gedanken über die Kunst berichtiget habe, mit der Offenheit reden, welche ihres großen uneigennützigen Strebens würdig ist. Die Verirrungen, welche sie, anfänglich noch in Misverständnissen begriffen, veranlaßt haben, während sie immer reinerer Klarheit entgegen gingen, sind zum Theil schon in Vergessenheit versunken oder werden es bald seyn; ihre Werke werden dauern: wir haben darin wenigstens die Grundlage einer zugleich eigenthümlich deutschen und echt künstlerischen dramatischen Schule.

Kaum hatte Goethe im Werther gleichsam eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der gesellschaftlichen Verhältnisse aufgestellt, so protestirte er in Götz von Berlichingen durch die That gegen allen willkürlichen Regelnzwang, wodurch die dramatische Poesie eingeengt worden war. Man sieht in diesem Schauspiele nicht Nachahmung Shakespeare's, sondern die durch einen genialischen Schöpfer in einem verwandten Geiste angeregte Begeisterung. Im Dialog setzte er Lessings Grundsätze der Natürlichkeit nur mit größerer Kühnheit durch, denn außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck, verwarf er auch die Gesetze der schriftlich aufgefaßten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichterische Umschreibung, die Darstellung sollte die Sache selbst seyn, und so ließ er täuschend

genug, wenigstens für diejenigen, welche die geschichtlichen Denkmäler nicht kennen, worin unsre Altvordern selbst reden, den Ton eines entfernten Zeitalters hören. Die altdeutsche Treuherzigkeit hat er auf das rührendste ausgedrückt, die mit wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken unwiderstehlich, das Ganze hat einen großen historischen Sinn, es stellt nähmlich den Kampf einer abscheidenden und einer beginnenden Zeit vor, des Jahrhunderts der rauhen aber kräftigen Unabhängigkeit, und des folgenden der politischen Zahmheit. Die Vorstellung auf der Bühne berücksichtigte der Dichter dabey gar nicht, schien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Uebermuthe zu trotzen.

Ueberhaupt war es Goethe'n vor allem darum zu thun, seinen Genius in seinen Werken auszusprechen, und neue poetische Lebensregung in die Zeit zu bringen; die Form galt ihm dabey gleich, wiewohl er meistens die dramatische vorzog. Zugleich war er indessen ein warmer Freund des Theaters, und arbeitete zuweilen nach dessen durch Gewohnheit und Zeitgeschmack bestimmten Foderungen, wenn er z. B. im Clavigo ein bürgerliches Trauerspiel in Lessings Manier lieferte. Dieses Stück hat überdies noch den Mangel, daß der fünfte Aufzug nicht zu den übrigen paßt. In diesen hatte sich Goethe ziemlich genau an Beaumarchais Erzählung gehalten, die Katastrophe hat er hinzugedichtet, und wenn wir bemerken, daß sie gar sehr an die Beerdigung Ophelia's und an das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe erinnert, so ist damit auch schon gesagt, wie sehr sie gegen den Ton und das Colorit der übrigen absticht.

In der Stella machte es Goethe mit der Geschichte des Grafen von Gleichen ungefähr so, wie es Lessing mit der Geschichte der Virginia gemacht hatte, aber es gerieth damit noch übler: jener Zug aus den Zeiten der Kreuzzüge ist rührend, treuherzig, sogar erbaulich; Stella kann nur der Empfindsamkeit verwöhnter Herzen schmeicheln.

Späterhin suchte er eine Ausgleichung zwischen seinen Kunstabsichten und den üblichen dramatischen Formen, auch den untergeordneten, zu finden, die er fast sämmtlich mit einzelnen Versuchen durchgegangen hat. In seiner Iphigenia drückte er den Geist der antiken Tragödie aus, wie er ihn besonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität gefaßt hatte. Mit eben solcher Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete er den Tasso, in welchem er eine historische Anekdote auf die allgemeine Bedeutung des Gegensatzes zwischen dem Hof- und Dichterleben wandte. Sein Egmont ist wieder ein romantisch historisches Schauspiel, dessen Styl zwischen seiner älteren Weise im Götz und Shakespeare's Form in der Mitte schwebt. Erwin und Elmire und Claudine von Villabella sind, möchte ich sagen, idealische Operetten, so leicht und luftig hingehaucht, daß sie durch musikalische Begleitung und Aufführung nur Gefahr laufen, schwerfällig und prosaisch zu werden; der edle und gehaltne Styl des Tasso im Dialog, wechselt darin mit den zartesten Liederstimmen. Jery und Bätely ist ein reizendes Naturgemählde in schweizerischen Sitten, im Geist und der Form der besten französischen Operetten, Scherz, List und Rache dagegen eine wahre opera buffa voll italienischer Lazzi. Die Mitschuldigen sind in

bürgerlichen Sitten ein gereimtes Lustspiel nach den französischen Regeln. So weit trieb Goethe die Herablassung, daß er eine Fortsetzung zu einem Nachspiele von Florian lieferte; so weit die Unparteylichkeit des Geschmacks, daß er einige Trauerspiele von Voltaire für die deutsche Bühne übersetzte. Göthe's Worte und Rhythmen haben immer einen goldnen Klang, aber als Uebersetzungen können wir diese Arbeiten nicht für ganz gelungen halten, und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden sollen. Man braucht nicht etwa Lessings Dramaturgie herbeyzurufen, um diese auf deutschem Boden unersprießlichen Erscheinungen zu bannen; Goethe's eigene meisterliche Parodie des französischen Trauerspiels in einigen Scenen der Esther wird dies weit ergötzlicher verrichten.

Der Triumph der Empfindsamkeit, eine höchst genialische Verspottung der eignen Nachahmer Goethe's, neigt sich zur komischen Willkür und phantastischen Symbolik des Aristophanes, aber es ist ein züchtiger Aristophanes in feiner Gesellschaft und am Hofe. Weit früher hatte sich Goethe in einigen Schwänken und Fastnachtspielen ganz die Manier unsers wackern Hans Sachs zu eigen gemacht.

Denselben freyen und kräftigen Dichtergeist erkennt man unter allen diesen Verwandlungen wieder; worauf sich die homerischen Zeilen vom Proteus anwenden lassen.

> Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich rollender Mähne,
> Floß dann als Wasser dahin, und rauscht' als Baum in den Wolken.

Der jugendlichen Epoche gehört sein früh entworf-

ner, aber erst spät erschienener Faust an, der auch in seiner neuesten Gestalt immer noch ein Bruchstück ist, und in dessen Natur es vielleicht lag, immer ein Bruchstück bleiben zu müssen. Es ist schwer zu sagen, ob man mehr zu der Höhe hinanstaunt, die der Dichter oft darin erschwingt, oder mehr an den Tiefen schwindelt, die sich vor unsern Blicken aufthun. Aber hier ist nicht der Ort, dieses labyrinthische und gränzenlose Werk, Goethe's eigenthümlichste Schöpfung, überhaupt zu würdigen; wir haben es nur in dramatischer Hinsicht zu betrachten. Die wunderbare Volkssage vom Faust ist ein sehr theatralischer Stoff, und das Marionettenspiel, woraus Goethe nach Lessing *) den ersten Gedanken zu einem Schauspiel hergenommen, entspricht dieser Erwartung selbst noch in den verstümmelten Auftritten und dürftigen Worten, womit es von unwissenden Puppenspielern vorgetragen wird. Goethe's Darstellung, die sich in einigen Puncten genau an die Ueberlieferung hält, in andern aber sie gänzlich verläßt, geht nach allen Richtungen absichtlich über die Dimensionen der Schaubühne hinaus. Viele Scenen sind stehende Schilderungen von Fausts innern Zuständen und Stimmungen, Entwickelungen seiner Gedanken über die Unzulänglichkeit des menschlichen Wissens und über das unbe-

---

*) Lessing hat die einzige Scene seines Entwurfs, die er mittheilt, nähmlich wie Faust die bösen Geister citirt, um den schnellsten zu seinem Dienst zu wählen, geradezu aus dem alten Stück entlehnt, welches den schönen Titel führt: Infelix prudentia oder Doctor Johannes Faustus. Schon Marlowe hatte in England einen Faust gedichtet, der aber leider in Dodley's Sammlung nicht wieder abgedruckt ist.

friedigende Loos der Menschheit in langen Monologen oder Gesprächen; andre Auftritte, wiewohl an sich äußerst geistreich und bedeutsam, haben den Schein der Zufälligkeit für den Gang der Handlung; viele sehr theatralisch gedachte sind nur flüchtig skizzirt; es sind rhapsodische Bruchstücke ohne Anfang und Schluß, worin uns der Dichter einen überraschenden Anblick gönnt, und dann plötzlich wieder den Vorhang fallen läßt, da in einem dramatischen Gedicht, welches auf der Bühne mit sich fortreißen soll, die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert seyn müssen, so daß man sagen kann, jede Scene habe ihre Exposition, ihre Verwickelung und Auflösung. Einige Scenen, voll von der höchsten dramatischen Kraft und von zerreißendem Pathos, z. B. die Ermordung Valentins, und Gretchen und Faust im Kerker, beweisen, daß dem Dichter die populare Wirkung auch zu Gebote stand, und daß er sie nur umfassenderen Absichten aufgeopfert hat. Er fodert oft die Einbildungskraft der Leser auf, ja er nöthigt sie, seinen fliehenden Gruppen zum Hintergrunde unermeßliche bewegliche Gemählde zu geben, die keine theatralische Kunst vor die Augen zu bringen vermag. Um Goethe's Faust aufzuführen, müßte man Faust's Zauberstab und Beschwörungsformeln besitzen. Bey solcher Unfähigkeit zur äußern Darstellung ist dennoch aus dem seltsamen Werke erstaunlich viel für die dramatische Kunst sowohl in der Anlage als Ausführung zu lernen. In einem vermuthlich spät hinzugedichteten Prologe erklärt der Dichter, warum er, seinem Genius treu, sich nicht den Foderungen eines gemischten Haufens von Zuschauern fügen könne, und schreibt gewissermaßen dem Theater einen Scheidebrief.

Man muß wohl eingestehn, daß Goethe zwar unendlich viel dramatisches aber nicht eben so viel theatralisches Talent besitzt. Ihm ist es weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche äußre Bewegung zu thun; selbst die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu suchen. Iphigenia auf Tauris ist zwar dem griechischen Geiste verwandter, als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes Werk der Neueren, aber es ist nicht sowohl eine antike Tragödie als Wiederschein derselben, Nachgesang: die gewaltsamen Katastrophen jener stehen hier nur in der Ferne als Erinnerung, und alles lößt sich leise im Innern der Gemüther auf. Das stärkste erschütternde Pathos findet sich im Egmont, aber der Schluß dieses Trauerspiels ist ebenfalls ganz aus der äußern Welt in das Gebiet einer idealischen Seelenmusik entrückt.

Daß Goethe bey dieser Richtung seiner dichterischen Laufbahn auf den reinsten Ausdruck seiner Begeisterung ohne irgend eine andre Rücksicht, und von Seiten der Kunst auf Universalität der Studien, nicht den entscheidenden Einfluß auf die Gestalt unsers Theaters gehabt, den er hätte haben können, wenn er sich ihm wirklich ausschließend und unmittelbar widmen gewollt hätte, ist leicht zu begreifen.

Mittlerweile, kurz nach Goethe's erster Erscheinung, hatte man gewagt, Shakespeare auf unsrer Bühne auftreten zu lassen. Die Wirkung war außerordentlich groß. Noch lebende Schauspieler erwarben die ersten Kränze des Ruhmes in diesen Darstellungen ganz neuer Art, und Schröder erreichte in einigen der berühmtesten tragischen und komischen Rollen Shakespeare's vielleicht dieselbe

Vollkommenheit, für welche Garrick vergöttert worden war. Das Ganze der Stücke kam indessen sehr unvollkommen zur Erscheinung: in schleppenden prosaischen Uebersetzungen, oft im bloßen Auszuge, mit entstellenden Veränderungen. Shakespeare's einzelne Charakter und Situationen hatte man bis auf einen gewissen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn seiner Composition.

Unter diesen Umständen trat Schiller auf, mit allen Anlagen ausgerüstet, um zugleich auf die edleren Geister und auf die Menge stark zu wirken. Er dichtete seine frühesten noch sehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu schildern unternahm, und wiewohl ein selbstständiger und bis zur Verwegenheit kühner Genius, dennoch von den eben erwähnten Vorbildern Lessing's, Goethe's in seinen früheren Arbeiten, und Shakespeare's, wie er ihn ohne Kenntniß des Originals verstehen konnte, mannigfaltig beherrscht.

So entstanden seine Jugendwerke: Die Räuber, Cabale und Liebe, und Fiesco. Das erste, wild und gräßlich wie es war, wirkte gewaltig bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich schwärmender Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakespeare's ist nicht zu verkennen: Franz Moor ist ein prosaischer Richard der Dritte, durch keine der Eigenschaften geadelt, welche bey diesem den Abscheu mit Bewunderung mischen. Cabale und Liebe kann schwerlich durch den überspannten Ton der Empfindsamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fiesco ist im Entwurf das verkehrteste, in der Wirkung das schwächste.

Ein so edler Geist konnte nicht lange in solchen Ausschweifungen beharren, wiewohl er dabey eines

Beyfallsgenoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an sich selbst erprobt, und warf sich daher mit unglaublichen Anstrengungen und einer Art von Leidenschaft in die Bildung. Das Werk, welches diese neue Epoche bezeichnet, ist Don Carlos. Theilweise sehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte sich brüstende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet ist. Die Situationen haben viel pathetische Kraft, die Anlage ist bis zur epigrammatischen Spitzfindigkeit verwickelt, aber seine theuer errungenen Gedanken über die menschliche Natur und die gesellschaftliche Verfassung waren dem Dichter so werth, daß er sie ausführlich darlegte, statt sie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er seine Personen mehr oder weniger über sich selbst und die andern philosophiren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeschriebenen Gränzen anschwoll.

Historische und philosophische Studien schienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatralischen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für seine Kunst, zu der er mit reifem und vielseitig bereichertem, und endlich über seine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiste zurückkehrte. Er wandte sich nun ganz zum historischen Trauerspiel, und suchte mit Entäußerung seiner Persönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darstellungen durchzudringen. Im Wallenstein hatte er so gewissenhaft nach historischer Gründlichkeit gestrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meister werden

konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwey Schauspiele und einen gewissermaßen didaktischen Prolog zerfiel. In den Formen schloß er sich sehr an Shakespeare an, nur suchte er den Wechsel von Ort und Zeit mehr zu beschränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuschauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragische Würde, ließ keine geringen Personen auftreten, oder wenigstens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakespeare so lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheiten eingreifen läßt, in das Vorspiel. Die Liebe zwischen Thekla und Max Piccolomini ist zwar eigentlich eine Episode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der sonst geschilderten Zeit, aber sie gibt zu den rührendsten Auftritten Anlaß, und ist eben so zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunstfertigkeit und eben so großer Gründlichkeit ist Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles ist weislich abgewogen, man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, zum B. das Gezänk der beyden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenschaft und dergleichen; aber man wird schwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung ist unfehlbar, Maria's letzte Scenen sind wahrhaft königlich, religiöse Eindrücke sind mit ihrer würdigem Ernste angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Elisabeth nach Maria's Tode poetische Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuschauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist, glaubte

Schiller sich mehr Freyheiten erlauben zu dürfen. Die Verknüpfung ist loser; die Scene mit dem Montgommery, eine epische Einmischung aus der Ilias, fällt aus dem Tone; bey der seltsamen und unbegreiflichen Erscheinung des schwarzen Ritters ist die Absicht des Dichters zweydeutig; im Charakter des Talbot und manchen andern Theilen hat Schiller nicht glücklich mit Shakespeare gewetteifert; und ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht so glänzend ist, als man sich's denken könnte, das darüber eingebüßte strengere Pathos vergütet. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist aufs genaueste beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr selbst und großentheils von ihren Zeitgenossen geglaubt, und brachte die außerordentlichsten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter hingestellt seyn lassen, wenn ihn der Zweifelgeist seiner Zeitgenossen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre schmachvolle Märtyrerthum der verrathnen und verlassenen Heldinn würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet. Shakespeare's wiewohl aus seinem nationalen Gesichtspuncte parteyische Darstellung ist dennoch weit historischer und gründlicher. Indessen bleibt das deutsche Stück immer eine schöne Ehrenrettung eines durch frechen Spott geschändeten Nahmens, und seine blendenden Effecte durch den reichen Schmuck der Sprache unterstützt, verdienten ihm ein ausgezeichnetes Glück auf der Bühne.

Am wenigsten kann ich mit den Grundsätzen einverstanden seyn, die Schillern bey der Braut von Messina geleitet haben, und die er in der

Vorrede selbst erklärt. Doch die Erörterung darüber würde mich zu weit in das Gebiet der Theorie abführen. Es soll ein Trauerspiel in antiker Form aber von romantischem Gehalt seyn. Eine ganz erdichtete Geschichte ist in einem so unbestimmten und von aller innern Wahrscheinlichkeit entblößten Costum gehalten, daß die Darstellung weder wahrhaft idealisch noch wahrhaft natürlich, weder mythologisch noch historisch ist. Die romantische Poesie sucht zwar das Entfernteste zu verschmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge kann sie nicht in sich aufnehmen: die Sinnesart der dargestellten Menschen kann nicht zugleich heidnisch und christlich seyn. Die offenbaren Entlehnungen will ich nicht rügen: das Ganze ist aus zwey Hauptbestandtheilen zusammengesetzt, aus dem Bilde des Eteokles und Polynices, die ungeachtet der Vermittlung ihrer Mutter Jokaste um den Alleinbesitz des Thrones streiten, und aus den zwey durch Eifersucht in der Liebe zum Brudermord getriebnen Brüdern in den Zwillingen von Klinger und im Julius von Tarent. Auch in der Einführung der Chöre, wiewohl sie viel lyrischen Schwung und schöne Stellen haben, ist der Sinn der Alten verfehlt: indem jedem der feindlichen Brüder ein eigner Chor parteyisch anhängt, der sich mit dem gegenüberstehenden streitet, hören beyde auf, ein wahrer Chor, d. h. eine über alles Persönliche erhabne Stimme der Theilnahme und Betrachtung zu seyn.

Das letzte von Schillers Werken, Wilhelm Tell, ist meines Erachtens auch das Vortrefflichste. Hier ist er ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt; die Behandlung ist treu, herzlich, und bey Schillers Unbekanntschaft mit der schwei-

zerischen Natur und Landessitte von bewunderns-würdiger örtlicher Wahrheit. Es ist wahr, daß er hierin an des unsterblichen Johannes Müllers sprechenden Gemählden eine herrliche Vorarbeit hatte. Im Angesicht von Tell's Kapelle am Ufer des Vierwaldstetten-Sees, unter freyem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darstellung verdient, zur halbtausendjährigen Feyer der Gründung schweizerischer Freyheit aufgeführt zu werden.

Schiller war in der reifsten Fülle seiner Geisteskraft, als ihn ein unzeitiger Tod dahin raffte; bis dahin mußte eine längst untergrabne Gesundheit seinem mächtigen Willen immer noch gehorchen, und sich in ruhmwürdigen Anstrengungen vollends erschöpfen. Wie vieles hätte er sonst noch leisten können, da er sich ausschließend dem Theater widmete, und mit jedem Werke an sichrer gewandter Meisterschaft zunahm! Er war im eigentlichen Sinne ein tugendhafter Künstler, der dem Wahren und Schönen mit reinem Gemüth huldigte, und dem rastlosen Streben darnach seine Persönlichkeit zum Opfer darbrachte, fern von kleinlicher Eigenliebe und selbst unter vortrefflichen Künstlern allzuhäufiger Eifersucht.

Es ist in Deutschland immer der Fall gewesen, daß die Erscheinung großer Original-Geister ein Heer von Nachtretern ans Licht brachte, und so haben denn auch Goethe und Schiller, großentheils ohne ihr Verschulden, viel Verfehltes und Ausgeartetes auf unsrer Bühne veranlaßt.

Götz von Berlichingen hat eine ganze Ueberschwemmung von Ritterschauspielen nach sich

gezogen, in denen nichts historisch ist als die Nahmen und andre Aeußerlichkeiten, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch als vermeyntlich die Rohheit, sonst die Gesinnungen eben so modern als gemein. Aus Ritterstücken sind wahre Reiterstücke geworden, die zuletzt mehr von Pferden als von Menschen aufgeführt zu werden verdienen. Auch auf die, welche noch einigermaßen durch oberflächliche Erinnerungen an die Vorzeit die Einbildungskraft ansprechen, läßt sich anwenden, was ich von einem der beliebtesten sagte:

Mit Harsthörnern und Burgen und Harnischen pranget Johanna;
Traun! mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabey.

Die beliebtesten Gattungen sind außerdem das Familiengemählde und das rührende Drama geworden, zwey Aftergattungen, von deren Begünstigung durch Lehre und Beyspiel Lessing, Goethe und Schiller (die letzten durch ihre früheren Compositionen: Stella, Clavigo, die Geschwister, Cabale und Liebe) nicht freygesprochen werden können. Ich will niemanden nennen, aber einmal annehmen, zwey Schriftsteller von einigem Talent und theatralischer Einsicht hätten sich diesen Gattungen gewidmet, sie hätten beyde das Wesen der dramatischen Poesie verkannt und sich einen angeblich moralischen Zweck vorgesetzt; dem einen wäre aber die Sittlichkeit bloß unter der beschränkten Gestalt der Häuslichkeit, dem andern als Weichherzigkeit erschienen: was würde dies für Früchte bringen, und wie würde sich end-

lich der Beyfall der Menge zwischen diesen beyden Mitwerbern entscheiden?

Das Familiengemählde soll den alltäglichen Lebenslauf der mitleren Stände schildern. Die außerordentlichen Vorfälle, welche Intrigue hervorbringen, werden verbannt seyn; um diesen Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Characteristik seine Zuflucht nehmen, die ein geübter Schauspieler wohl zu einer gewissen Wahrheit aufstutzen mag, die aber an Aeußerlichkeiten klebt, so wie ein schlechter Porträtmahler durch Pockennarben und Warzen und durch die Art sich zu kleiden und das Halstuch zu knüpfen die Aehnlichkeit zu erreichen sucht; die Motive und Situationen werden zuweilen launig und drollig, niemals aber wahrhaft lustig seyn, weil die immer gegenwärtig erhaltne prosaisch ernsthafte Absicht dies verhindert. Die raschen Entscheidungen des Lustspiels endigen meistens vor dem Familienleben, das alles zu alltäglichen Gewöhnungen festsetzt. Die Oekonomie poetisch zu machen, ist unmöglich: von einem glücklichen und ruhigen Hauswesen wird der dramatische Familienmahler eben so wenig zu sagen wissen, als der Geschichtsschreiber von einem Staate bey innerm und äußerm Frieden. Er wird uns also durch die mit peinlicher Treue geschilderte Plage und Engigkeit des häuslichen Lebens interessiren müssen: Verdruß bey redlich geübter Amtspflicht, bey der Erziehung der Kinder, Zwistigkeiten zwischen Mann und Frau, an denen kein Ende abzusehen, schlechte Aufführung des Gesindes, vor allen Dingen aber Nahrungssorgen. Die Zuschauer verstehen solche Schilderungen nur allzu gut, denn

jeder weiß, wo ihn der Schuh drückt; es kann ihnen recht heilsam seyn, daß jeder einmal wöchentlich vor dem Schauplatz das Verhältniß seiner Ausgabe zu seiner Einnahme in Gedanken überschlägt, aber Gemüthserhebung und Erholung werden sie schwerlich dort schöpfen, denn sie finden auf der Scene eben das wieder, was sie vom Morgen bis in den Abend zu Hause haben.

Der rührende Dichter hingegen macht es ihnen desto leichter ums Herz. Seine allgemeine Lehre ist eigentlich, daß ein sogenanntes gutes Herz alle Fehltritte und Ausschweifungen wieder gut mache, und daß man es mit der Tugend nicht so strenge nach Grundsätzen zu nehmen habe. Laßt nur euren natürlichen Trieben freyen Lauf, scheint er zu seinen Zuschauern zu sagen, seht wie allerliebst es meinen naiven Mädchen steht, alles von sich zu bekennen. Weiß er nun durch schlaffe, mehr sinnliche als sittliche Rührungen zu bestechen, am Ende aber alles fein auszugleichen, indem irgend ein großmüthiger Wohlthäter eintritt und mit vollen Händen ausspendet, so gefällt es den verwöhnten Herzen außerordentlich; es ist ihnen zu Muthe, als hätten sie selbst edle Thaten verrichtet, ohne doch in ihre eigne Tasche zu greifen: alles wird aus dem Beutel des freygebigen Dichters bestritten. Unstreitig wird also die rührende Gattung auf die Dauer über die oekonomische den Sieg davon tragen, und so ist es in Deutschland wirklich erfolgt. Was uns aber in diesen Dramen nicht nur als natürlich und erlaubt sondern als sittlich und edel geschildert wird, das übersteigt alle Begriffe, und diese Verführung ist weit gefährlicher als die der leichtfertigen Lustspiele,

eben weil sie sich, ohne durch äußere Unanständigkeit abzustoßen, in noch unverwahrte Gemüther einschleicht, und die heiligsten Nahmen zum Deckmantel wählt.

Dieser sowohl poetische als sittliche Verfall des Zeitgeschmacks hat nun den Umstand zur Folge gehabt, daß die Schriftsteller, welche auf der Bühne am beliebtesten sind, nur um augenblicklichen Beyfall buhlen, unbekümmert um das Urtheil der Kenner und um wahre Achtung; diejenigen aber, welche beydes bey höheren Zwecken vor Augen haben, sich nicht entschließen können, sich nach den Foderungen der Menge zu bequemen, und wenn sie dramatisch componiren, auf die Bühne keine Rücksicht nehmen wollen. Daher bleiben sie denn mangelhaft in dem theatralischen Theile der Kunst, der nur durch Uebung und Erfahrung zur Meisterschaft gebracht werden kann.

Das Repertorium unsrer Schaubühne bietet daher in seinem armseligen Reichthum ein buntes Allerley dar, von Ritterstucken, Familien-Gemählden und rührenden Dramen, welche nur selten mit Werken in größerem und gebildeterem Styl von Shakespeare oder Schiller abwechseln. Dazwischen können wir die Uebersetzungen und Bearbeitungen der fremden Neuigkeiten, besonders der französischen Nachspiele und Operetten, nicht entbehren. Bey dem geringen Werth des Einzelnen lenkt sich die Schaulust bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit, zu großem Nachtheil der Schauspielkunst, da eine Menge unbedeutender Rollen übereilt eingelernt werden müssen, um sogleich wieder vergessen zu werden. Dazu kommt noch, um die Gemeinheit

unsrer Theater beynah unheilbar zu machen, die grundverkehrte Einrichtung von allem, was auf das Schauspiel Bezug hat. Die Schauspielergesellschaften sollten unter der Aufsicht von einsichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatischen Kunst stehen, die nicht selbst Schauspieler wären. Engel hat eine Zeit lang dem Berlinischen Theater vorgestanden, und die Augenzeugen versichern allgemein, daß er es zu einer ungewöhnlichen Höhe erhoben hatte. Was Goethe durch seine Leitung des Weimarischen Theaters in einer kleinen Stadt und mit geringen Mitteln leistet, wissen alle Kenner. Seltne Talente kann er weder schaffen noch belohnen, aber er gewöhnt die Schauspieler an Ordnung und Schule, wovon sie sonst meistens nichts wissen wollen, und gibt dadurch seinen Vorstellungen oft eine Einheit und Harmonie, die man auf größeren Theatern vermißt, wo jeder spielt wie es ihm eben einfällt. Das mangelhafte Auswendiglernen, und die Unvollkommenheit des mündlichen Vortrags habe ich schon anderswo gerügt. Ich habe berühmte Schauspieler die Verse dergestalt verstümmeln hören, wie man es in Paris einem Anfänger nicht verzeihen würde. Ich weiß, daß man bey einem gewissen Theater, wenn man sich in der traurigen Nothwendigkeit befand, ein Stück in Versen aufzuführen, die Rollen als Prosa schrieb, damit nur die Schauspieler durch Beobachtung des Sylbenmaßes nicht in ihrer beliebten platten Natürlichkeit gestört würden. Wie viele »haarbuschige Gesellen« (so nannte Shakespeare solche Leute) müssen wir ertragen, die dem Publicum schon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn sie sich mit ihrer ungeschickten Person

auf den Brettern spreizen, und dabey die Worte, die ihnen der Dichter zu sagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten. Unsre Schauspieler haben an sich ein weniger lebhaftes Bestreben zu gefallen als die französischen. Durch die Errichtung der stehenden sogenannten National-Theater, womit man in einigen Hauptstädten etwas Gutes für das Gedeihen der Kunst geleistet zu haben vermeynt, hat man vollends allem Wetteifer ein Ende gemacht. Man ertheilt den Schauspielern ausschließende Privilegien, man sichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu: nun haben sie keine geschickteren Nebenbuhler mehr zu fürchten, sie hängen nicht von der wandelbaren Gunst der Zuschauer ab, und sind bloß darauf bedacht, ihre Stelle als eine Pfründe auf das bequemste zu benutzen. Auf diese Art sind die National-Theater eine wahre Verpflegungsanstalt für versauerte oder durch Trägheit vernachläßigte Talente geworden. Die Frage Hamlets in Betreff der Schauspieler: »werden sie rostig?« ist immer an der Zeit, und leider muß man sie fast immer bejahend beantworten. Der Schauspieler, bey seinen zweydeutigen Lebens-verhältnissen (die einmal nicht zu ändern sind, weil sie in der Natur der Sache liegen) bedarf einer gewissen leichtsinnigen Begeisterung für seine Kunst, um das außerordentliche zu leisten. Er kann nicht leidenschaftlich genug nach rauschendem Beyfall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung streben, die ihm unmittelbar für das Geleistete zu Theil wird. Der Augenblick ist das Gebiet seiner Ernten, die Zeit ist sein gefährlichster Feind, weil er nichts Dauerndes aufzustellen vermag. Sobald die bürgerliche Aengst-

lichkeit, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern sich seiner bemächtigt, so ist es um alle Fortschreitung geschehen. Wir wollen hiemit nicht sagen, daß man nicht für die spätere Lebenszeit verdienter Künstler sorgen solle. Aber man sollte den Schauspielern, die durch Alter, Krankheit oder andre Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt haben, Gehalte geben, damit sie aufhören, und nicht damit sie fortfahren zu spielen. Ueberhaupt sollte man den Schauspielern nicht einbilden, daß sie so wichtige und unentbehrliche Leute seyen. Nichts ist seltner als ein wahrhaft großer Schauspieler, allein nichts ist häufiger als die Anlage, Rollen so leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich sehen: hievon kann man sich auf jedem Gesellschaftstheater in einem einigermaßen geistreichen Zirkel überzeugen. — Endlich ist das bey uns bestehende Verhältniß zwischen den Theater-Directionen und den Schriftstellern auch so nachtheilig wie möglich. In Frankreich und England hat der Verfasser eines Stückes seinen bestimmten Antheil an dem Ertrage jeder Aufführung; dies schafft ihm eine fortdauernde Einnahme, sobald sich einige Stücke von ihm mit Glück auf dem Theater erhalten. Fällt das Stück hingegen, so bekömmt er gar nichts. In Deutschland bezahlen die Theater-Directionen die ihnen angetragnen Manuscripte im Voraus und auf ihre Gefahr mit einer gewissen Summe. Sie können dabey sehr in Schaden gerathen; macht das Stück hingegen ein außerordentliches Glück, so erhält der Verfasser keine angemessene Belohnung.

Die Bestrebungen der nicht unmittelbar für das Theater arbeitenden Dichter gehen nach sehr

verschiednen Richtungen auseinander; auch ist hier wie in andern Fächern eine Gährung der Begriffe sichtbar, die unserer Literatur bey den Ausländern den Vorwurf der chaotischen Anarchie zuzieht, worin aber die Hinweisung auf ein noch unerreichtes höheres Ziel sichtbar ist.

Die tiefere Ergründung der Aesthetik hat bey den Deutschen, einem von Natur mehr speculativen als praktischen Volke, dahin geführt, daß man Kunstwerke und besonders Tragödien nach mehr oder weniger misverstandnen abstracten Theorien ausgearbeitet hat, die dann natürlich auf dem Theater keine Wirkung machen können, ja überhaupt ganz unvorstellbar sind und kein innres Leben haben.

Andre haben sich mit wahrem Gefühl den Geist der alten Tragiker angeeignet, und die schicklichste Auskunft gesucht, die einfachen gediegenen Kunstformen des Alterthums nach der Verfassung unserer Scene zu modifiziren.

Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben sich in das romantische Schauspiel geworfen, aber es meistens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt ist, unbekümmert um die Zusammendrängung, welche die dramatische Form durchaus erheischt. Oder sie haben auch von den spanischen Schauspielen nur die musikalisch phantasirende und mahlerisch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feste Haltung, die drastische Kraft und die theatralische Wirkung.

Welchen Weg sollen wir nun einschlagen? Sollen wir uns wieder an die längst verbannte Form des französischen Trauerspiels zu gewöhnen suchen? Eine wiederholte Erfahrung hat bewiesen, daß es

durch die Weise der Uebersetzung und den Ton der Aufführung so modifizirt, wie es unvermeidlich modifizirt werden muß, selbst unter den Händen eines Goethe oder Schiller kein sonderliches Glück machen kann.

Das den Griechen auf echtere Weise nachgebildete Trauerspiel ist unserer Sinnesart verwandter, allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunstgenuß für wenige Gebildete bleiben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen.

Im Lustspiel hat schon Lessing die Schwierigkeit bemerkt, nationale Sitten einzuführen, die doch nicht provinzial seyen, da sich bey uns der Ton des geselligen Lebens nicht nach einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt modelt. Verlangen wir reine Lustspiele, so würde ich sehr zum Gebrauch gereimter Verse rathen; vielleicht stellte sich mit der künstlicheren Form auch allmählig ein eigenthümlicher Gehalt ein.

Indessen scheint mir dies nicht das dringendste Bedürfniß: laßt uns zuvörderst die ernsten höheren Gattungen des deutschen Charakters würdig ausbilden. In diesen scheint mir nun unser Geschmack sich durchaus zum Romantischen zu neigen. Was die Menge in unsern halb rührenden, halb drolligen Dramen am meisten anzieht, die uns bald nach Peru, bald nach Kamtschatka, bald in die Ritterzeit versetzen, während die Gesinnungen modern und empfindsam bleiben, ist immer eine Fraze des Romantischen, die man auch in den abgeschmacktesten Zauber-Opern noch wieder kennt. Die Bedeutung dieser Gattung ist bey uns verloren gegangen, ehe wir sie noch recht gefunden hatten; die Phantasie ist mit den Erfindern solcher abenteuerlichen Hirnge-

spinste durchgegangen, und die Absichten der Schauspiele sind manchmal klüger als die ihrer Urheber. Auf hundert Komödienzetteln wird der Nahme romantisch an rohe und verfehlte Erzeugnisse verschwendet und entweiht; es sey uns erlaubt, ihn durch Kritik und Geschichte wieder zu seiner wahren Bedeutung zu adeln. Man hat sich neuerdings bemüht, die Reste unsrer alten National-Poesie und Ueberlieferung auf mancherley Weise wieder zu beleben. Diese können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle Festspiel geben; die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische.

Auf diesem Feldzuge sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethe'n und Schiller'n nacheifern wollen. Aber unser historisches Schauspiel sey denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es sey zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntniß geschöpft, und versetze uns ganz in die große Vorzeit. In diesen Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sey es auch zu unserm tiefen Schamerröthen, was die Deutschen vor Alters waren, und was sie wieder werden sollen. Er lege uns ans Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die Lehren der Geschichte nicht besser bedenken als bisher, in Gefahr sind, wir, ehedem das erste und glorwürdigste Volk Europa's, dessen frey gewählter Fürst ohne Widerspruch für das Oberhaupt der gesammten Christenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der selbstständigen Völker zu verschwinden. Lange haben sich die höheren

Stände durch Vorliebe für fremde Sitten, durch Beeiferung um fremde Geistesbildung, die doch immer nur eine kümmerlich gerathne Frucht im Treibhause seyn kann, der Gesammtheit des Volkes entfremdet; noch länger, seit drey Jahrhunderten, hat innrer Zwiespalt unsre edelsten Kräfte in Bürgerkriegen aufgezehrt, deren verderbliche Folgen sich nun erst vollständig enthüllen. Mögen sich alle, die auf die öffentliche Gesinnung zu wirken Gelegenheit haben, beeifern, das alte Misverständniß endlich zu lösen, und alle echt Gesinnten um die leider verlassenen Gegenstände der Verehrung, bey treuer Anhänglichkeit, woran unsre Vorahnen so viel Heil und Ruhm erlebt haben, wie um ein heiliges Panier zu versammeln, und sie ihre unzerstörbare Einheit als Deutsche fühlen zu lassen! Welche Gemählde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wüßte! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsere wichtigsten National-Angelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist.

Ende.

Verzeichniſs

der in diesem Werke beurtheilten oder angeführten Dichter und andern Schriftsteller und Künstler.

Die erste Zahl bezeichnet den Theil, die andere die Seite.

NB. Das Zeichen * bedeutet, daſs der Nahme in der Anmerkung zu suchen sey.

Accolti. II. 130.
Achäus. I. 93.
Addiſson. IV. 126. 127.
Aeschylus. I. 50. 58. 59. 60. 61. 76. 82. 89. 92. 93. 94. 117. 119. 121. 122. 127. 128. 138. 153. 154. 164. 166. 168. 169. II. 12. 25. 28.* 104. 161. 165. 168. III. 55. 114. 157. 158. IV. 5. 11. 40.* 43.*
Afranius. II. 101.
Agathon. I. 93. II. 13. 15.
Alfieri. I. 18. II. 117 — 118. 124—128. 137. III. 11.
Alonso de Ercilla. IV. 151.
Andrea del Sarto. IV. 106.
Andronicus. II. 96. 102. 103.
Antiphanes. II. 82.*
Apollodor. II. 80.
Apontes. IV. 143.*
Apostolo Zeno. II. 119.
Aretino, Pietro. II. 129.
Ariost. I. 6. II. 129. 138. III. 178. 185.
Aristarch. I. 142.
Aristophanes. I. 35. 37. 53. 141. 146. 148. 153. II. 9. 13. 15.* 15. 20. 21. 22. 25—55. 57. 59. 85. III. 70. III. 81. 132. IV. 177.
Aristophanes (der Grammatiker). I. 123. II. 63.
Aristoteles. I. 48. 77. 80. 141. 143. 144. 171. II. 1. 74. 116. 143. 147. 149 — 153. 156. 157. 158. 159. II. 167. 173. III. 14. 28. 46. IV. 116. 169.
Arteaga. II. 118.* 128.
Attius. I. 114. II. 103. 104.
Augustus. II. 105.
Ayrer. IV. 162.
Bacon. III. 129.
Balzac. III. 30.
Barthelemy. I. 48. 53. 63.* 70.* 130.* 141. II. 15.*
Bathyllus. II. 103.
Beaumarchais. III. 105.* 105. IV. 175.
Beaumont (und Fletscher). IV. 89. 98—110. 124.
Besenval. III. 88.
Betterton. IV. 81.*
Blankenburg. IV. 135.
Boccaz. I. 24. II. 129. IV. 171.
Boileau. II. 149. III. 20. 40. 72 79. 93. 107.* 107.
Boursault. III. 82.
Bouterweck. IV. 185.
Broom. IV. 98.
La Bryèure. III. 83.
Brumoy. II. 112.
Brunell. III. 98.
Brunk, I. 172.*
Buckingham. IV. 117.
Cäsar. I. 148. II. 80.
Calderon. II. 118. 133. 134. 157. III. 12. 34. 94. 113. 116. 117.

119. 123. 144. IV. 137. 139. 141. 143—157.
Calprenede. III. 43.
Calsabigi. II. 115. 116. 140.
Camoens. I. 6. IV, 151.
Capell. IV. 59. 78.*
Catull. II. 95.
Cervantes. III. 129. 107. IV. 108. 137. 141. 143. 151.
Chamfort. III. 65.
Chapman. IV. 87.
Chaucer. IV. 107,
Chaulieu. III, 11.
La Chaussée. III. 104.
Chiari. II. 139.
Cibber. IV. 124.
Cicero. I. 65. 136. III. 156. IV. 92.
Collin d'Harleville. III. 93.
Colman. IV. 125.
Condel. IV. 59.
Congreve. IV. 118. 124. 125.
Corneille. II. 112. 120. 142. 143. 144. 158. 162, 177. 178. 183. 189. 191. III. 4. 6.* 7. 8. 14. 15. 16. III. 20. 22. 24. 25. 26. —36. 38. 39. 45. 48. 56. 80. 110. IV. 84. 116.
Corneille (Thomas). III. 15. 42. —43.
Coxeter. IV. 121.*
Coypel. III. 44.
Crates. II. 25.
Cratinus. II. 25. 46. 57.
Crebillon. II. 191. III. 11. 43. —44. 47. 55.
Cronegk. IV. 165.
Dancourt. III. 89.
Dante. I. 5. 95. III. 124. 144. IV. 5.
Dares Phrygius. IV. 23.
Davenant. IV. 114. 117.
Decker. IV. 86.
Destouches. III. 89—90.
Diderot. II. 67. III. 100—103. 104. IV. 129. 158. 168- 170.
Diphilus. II. 80.
Dodsley. IV. 64. 69. 80.* 86. 87. 178.*
Dryden. III. 172. IV. 63. 115. 118. 119. 125.
Ducis. III. 105.
Engel. IV. 173. 173.* 190.
Ennius. II. 103.
Epicharmus. I. 26. II. 21.
Epicharmus, Sic. II. 80.
Euclides. I. 77.
Eulenspiegel. IV. 162.*
Eupolis. II. 46. 47. 57.
Euripides. I. 61. 75. 81. 92. 93. 109. 136. 138—II. 13. 26. 35. 40. 41. 48. 60. 105. 116. 165. 186. III. 39. IV. 173.*
Farmer. IV. 59.
Farquhar. IV. 124. 125.
Favart. III. 97.
Fletscher (und Beaumont.) IV. 89. 98—110. 115. 121. 122. 124.
Fletscher, Laurence. IV. 101.*
Fontenelle. II. 142.
Francesco Penni. IV. 106.
Garcilaso. IV. 151.
Garnier. II. 143. III. 84.
Garrik. IV. 130.
Gellert. IV. 165. 166.
Genelli. I. 53.*
Gerolamo. II. 135.*
Giambatista Porta. II. 131.
Giovanni Pindemonti. II. 137.
Giulio Romano. IV. 106.
Glover. IV. 128.
Goethe. II. 89. III. 127.* 149. 213. IV. 168. 174—180. 181. 186. 187. 191. 195. 196.

Goldoni. II. 132. 133. 139. III. 102. IV. 134.* 167.
Gorgias. I. 196.
Gotter. IV. 167.
Gottsched. IV. 164. 165.
Gower. IV. 63.
Gozzi. II. 133—135. 139.
Grosset. III. 92.
Gryphius. IV. 163. 164.
Guarini. II. 114. 115. 138. IV. 110.
Guillen de Castro. III. 27. IV. 142.
Heming. IV. 59.
Hemsterhuys. I. 9.
Herder. I. 135. 136. III. 127.*
Herodot. I. 24.
Heywood, John IV. 66. 69. 87. 88.
Holberg. II. 74. III. 179. IV. 166—167.
Homer. I. 8. 40. 75. 79. II. 9. 11. 12. 185. 186. 187. III. 144. 156. IV. 23. 58. 177.
Horaz. I. 48. 80. II. 25. 26. 63. 77. 80. 104.* 105. 109. 110.* 166. 175. 179. 186. III. 19.* 132. IV. 116.
de la Huerta. III. 16. 105.* IV. 135.
von Humboldt. III. 111.*
Hyginus. II. 116.
Inigo Jonas. IV. 77.
Jocrisse. III. 98.
Jodelle. II. 143.
Jones. I. 25.
Ben Jonson. II. 168. III. 50. 126. 136.* 146. 151. 153. 154. 162. 171.* 184. 205. IV. 55.* 63. 77. 81.* 81. IV. 84. 85. 89—98. 99. 109. 111. 115. 122. 163.
Isocrates. II. 2. 7.
Juvenal. IV. 92.
Kant. I. 78.
Klinger. IV. 185.
Kyd. IV. 84.
Laberius. II. 99. 100.
Laharpe. I. 49. II. 142. III. 26. 39. 48. 65. 84. 102. 104.
Lee. IV. 118.
Legouvé. II. 142.
Legrand. III. 84—86.
Leisewiz. IV. 185.
Lemercier. III. 106. 108.*
Lenotre. III. 13.
Lessing. I. 77. 135. 150. II. 117. 150. III. 5. 6. 33. 46. 51. 55. 100. 101. 102. 127.* 152. 153. IV. 52. 63. 90. 129. 167. 168 —174. 175. 177. 178.* 181. 187. 195.
Lillo. IV. 129.
Lilly. IV. 66. 85.
Linguet. IV. 134.
Lohenstein. IV. 164.
Lope de Vega. I. 18. III. 80. 137. IV. 65. 67. 138. 139. 140. 141—143. 144. 151.
Lowin. IV. 81.*
Lucan. II. 111. 191. III. 19. 31.
Lycophron. II. 13.
Lysipp. I. 93. 94.
Macchiavel. II. 127. 129.
Maffei. II. 116. III. 46.
Magnes. II. 25.
Mairet. III. 110.
Malone. III. 171. 174. IV. 68.
Mantegna. I. 140.
Marino. IV. 164.
Marivaux. III. 89. 90—91.
Marlow. IV. 66. 85. 178.*
Marston. IV. 86.
Massinger. IV. 89. 110.
Matos-Fragoso. IV. 142.
Menander. I. 152. II. 15.* 60. 80. 81. 85. 92. 100. III. 64.

Mercier. III. 99. 104.
Meres, Georg. IV. 60
Metastasio. I. 18. 49. 117. 118. 119—123. 125. 138. III. 94. IV. 127.
Michelangelo. I. 6. IV. 111.
Milton. III. 126. 170. IV. 5. 97.
Moliere. II. 74. III. 15. 38. 60—80. 86. 90. 93. IV. 37. 120. 122.
Molina. IV. 143.
Montague. III. 124.*
Montalban. IV. 143.
Moratin. IV. 158.
Moreto. III. 15. IV. 146. 159.
Morhof. IV. 163. 164.
Moses. III. 156.
de la Motte. II. 159. III. 99.
Adam Müller. III. 118.*
Johannes Müller. IV. 186
Naevius. II. 103.
Neuber. IV. 165.
Opitz. IV. 163.
Orpheus. III. 120.
Otway. IV. 118.
Ovidius. I. 61. II. 105. 107. III. 125.
Pacuvius. II. 103. 104.
Perugino. I. 140.
Jean de la Peruse. II. 143.
Petrarca. III. 156.
Phaedrus. II. 81.
Phidias. I. 93.
Philemon. I. 152. II. 80.
Philipp IV. v. Span. IV. 146.
Phrynichus. I. 82. 93. III. 101.
Pindar. II. 104.*
Piron. III. 92. 98.
Plato. I. 20. 35. 58. 93. 140. II. 13. 15. 24. 28. 29. 39. 64. 151.
Platonius. I. 65.* II. 57. 88. 89.
Plautus. I. 18. II. 67. 77. 78. 79. 80. 82.* 95. 101. 103. 104. 129. 131. III. 61. 63. 67. 68. 69. 70. 71. 177. 178.
Plinius. II. 105. 109.
Plutarch. II. 15.* 187. IV. 17.
Asinius Pollio. II. 105.
Pollux. I. 67.* 145. II. 28. 82.* 89.*
Polyclet. I. 94.
Poppe. III. 127. 151. 171 IV. 57. 58. 83. 127.
Posilippus. II. 92.
Pradon. II. 188. III. 20. 40. 42.
Properz. II. 107.
Protagoras. II. 39.
Pylades. II. 103.
Quinault. III. 15. 93—95.
Quinctilian. I. 48. 64.* 151. II. 89.* 102. 106. 110.
Rabelais. III. 63.*
Racine. I. 49. 139. 172.* II. 5. 112—119. 120. 127. 142. 144. 146. 155. 180. 185. 186. 187. 190. 191. 192. III. 4. 7.* 14. 20—22. 23. 25. 26. 35—41. 46. 81. IV. 118.
Raphael. I. 6. IV. 83. 106.
Regnard. II. 178. III. 83—85.
Rotrou. III. 14.
Hans Rosenpluet. IV. 162.
Roscius. II. 103.
Rousseau. I. 9. II. 75. III. 78. 96.
Rowe. III. 174. IV. 125.
de Roxas. III. 14. IV. 146.
Hans Sachs. III. 63. IV. 162. 177.
Le Sage. III. 98.
Sallustius. III. 50. IV. 92.
Scarron. III. 73. 80—81.
Scuderi. III. 28.*
Schiller. III. 4. IV. 168. 174. 181—186. 187. 190. 195. 196.

Schlegel A. W. v. III. 39. 130—147.
Schlegel Joh. Elias. II. 183.* IV. 166.
Schröder IV. 180.
Sedaine. III. 97.
Seneca. I. 54. 172.* 173.* II. 104.* 110. 111. 112. 127. 138-143. III. 19.* 39. IV. 92.
Seneca d. Philosoph. III. 19.
Servius. I. 57.*
Shakespeare. I. 10. 18. 25. 95. II. 130. 134. 145. 152. 155. 161. 171. 175. 188. III. 12. 24. 25. 48. 49. 55. 83. 115. 117. 119. 123—216. IV. 5—66. 68. 71. 73. 78.* 78. 85. 86. 89. 92. 94. 99. 100. 101.* 101. 105. 106. 107. 110. 111. 115. 118. 119. 120. 121. 122. 125. 127. 130. 131. 153. 163. 164. 168. 172. 174. 175. 176. 180. 181. 183. 184. 190. 191. 192. 197.
Schirley. IV. 110.
Socrates. I. 146. II. 16. 26. 29. 41.
de Solis IV. 146.
Sophocles. I. 10. 47. 58. 59. 61. 68. 75. 81. 89. 92. 93. 113. 117—137. 138. 141. 143. 144. 149. 153. 167. 168. 169. II. 10. 11. 12. 105. 154. 155. 161. 165. 168. III. 45. 55. 114. 156. IV. 11.
Sophron. II. 64.
Southern. IV. 128.
Spenser. III. 172. IV. 108.
Steele. IV. 124. 125.
Steevens. IV. 126. 131. 133.
Suard. II. 142.
Suetonius. IV. 92.
Syrus. II. 99. 100.
Tacitus. II. 127. 191. IV. 92.
Talma. III. 105. 111.
Tasso. I. 6. II. 114. 130. 138. 192. IV. 5.
Terenz. I. 18. II. 67. 77. 78. 79. 80. 83.* 89. 95. 101. 103. 104. 129. 131. III. 61. 63. 65. 71. 72. 93.
Theobald. IV. 59.
Theocrit. II. 64.
Thespis. II. 25.
Thomson. IV. 128.
Thucydides. II. 27.
Tiek. III. 127.*
Timotheus. I. 145.
Tiraboschi. III. 63.*
Trissino. II. 114. 143.
Varro. II. 77.
Vanbrugh. IV. 124.
Virgil. I. 5. 6. II. 107. IV. 58.
Vitruvius. I. 52. 53.* 56.
Voltaire. I. 49, 64.* II. 15.* 89.* 112. 116. 142. 145. 146. 169. 170. 173. 178. 180. 181. 182. 190. II. 192. III. 4. 5. 6. 8.* 15. 20. 23—25. 26. 33. 34. 38. 39. 43. 44—56. 65. 103. 109 110. III. 124. 128. IV. 177.
Vondel. IV. 163. 164.
Warburton. IV. 59.
Webster. IV. 86.
Weisse. IV. 166.
Wicherley. IV. 118. 124.
Wieland. II. 166.
Winkelmann. I. 6. 47. 89. 135. 136. 145.
Wolf. II. 48.*
Xenophon. II. 41.
Young. IV. 128.
Zucheri. I. 140.

Inhalt des ersten Theils.

Erste Vorlesung . . . . Seite 1
Einleitung. Ueber den Geist echter Kritik. Gegensatz zwischen dem Geschmack der Alten und Neueren. Gleichmäßige Anerkennung Beyder. Grundanlage der classischen und der romantischen Poesie und Kunst in der gesammten Bildung des Alterthums und der neueren Welt. Eintheilung der dramatischen Literatur hiernach: die Alten, ihre Nachahmer und die romantischen Dichter. Begriff des Dramatischen. Ueberblick des Theaters bey allen Nationen.
Zweyte Vorlesung . . . . S. 30
Theatralische Wirkung. Wichtigkeit der Schaubühne. Dramatische Hauptgattungen. Wesen des Tragischen und Komischen. Ernst und Scherz. In wie fern Bekanntschaft mit den Alten ohne Kenntniß der Ursprachen möglich. Winkelmann.
Dritte Vorlesung . . . . S. 52
Bau und Einrichtung der Schaubühne bey den Griechen. Ihre Schauspielkunst. Gebrauch der Masken. Falsche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper. Tragische Lyrik. Wesen der griechischen Tragödie. Idealität der Darstellung. Idee des Schicksals. Grund des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen. Bedeutung des Chores. Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie. Vergleichung mit der Plastik.

Vierte Vorlesung . . . . . . Seite 92
Gang der tragischen Kunst bey den Griechen. Ihre verschiedenen Style. Aeschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke. Leben und dichterischer Charakter des Sophokles. Schätzung seiner Tragödien im Einzelnen.
Fünfte Vorlesung . . . . S. 138
Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn. Vergleichung der Choëphoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides. Beurtheilung der übrigen Werke des letztern. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Inhalt des zweyten Theils.

Schluß der fünften Vorlesung. . . . . S. 1
Sechste Vorlesung . . . . S. 14
Die alte Komödie als der vollkommene Gegensatz der Tragödie erklärt. Parodie. Umgekehrtes komisches Ideal. Scherzhafte Willkür. Allegorische und insbesondere politische Bedeutung. Der Chor und seine Parabasen. Aristophanes. Sein künstlerischer Charakter. Schilderung und Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke. Als Anhang eine übersetzte Scene aus den Acharnern.
Siebente Vorlesung . . . . . . S. 56
Ob es eine mittlere Komödie als besondere Gattung gegeben? Entstehung der neueren Komödie, oder des Lustspiels schlechthin. Es ist eine gemischte Gattung. Ihre prosaische Seite. Ob dem Lustspiel die Versification wesentlich? Unterarten. Das Charakter- und Intriguen-Stück. Das Komische der Beobachtung, das selbstbewußte Komische, und das Ko-

mische der Willkür. Sittlichkeit des Lustspiels. Plautus und Terenz, als Nachbildner der Griechen in Ermangelung der Originale hieher gezogen und charakterisirt. Motive des attischen Lustspiels aus den Sitten und der geselligen Verfassung. Porträtstatuen zweyer Komiker.

Achte Vorlesung . . . . S. 94

Römisches Theater. Einheimische Gattungen: atellanische Fabeln, Mimen, comödia togata. Griechische Tragödie nach Rom versetzt. Tragiker der älteren Epoche und des Augusteischen Zeitalters. Idee einer eigenthümlich römischen Tragödie, die nie entstanden. Warum es den Römern in der tragischen Kunst nicht sonderlich geglückt. Seneca. Die Italiener. Schäferspiele von Tasso und Guarini. Geringe Fortschritte im Trauerspiel. Metastasio und Alfieri. Ausführliche Beurtheilung beyder. Lustspiele des Ariost, Macchiavell, Aretin, Porta. Improvisirtes Maskenspiel. Goldoni. Gozzi. Neuester Zustand.

Neunte Vorlesung . . . . S. 141

Alterthümer der französischen Bühne. Einfluß des Aristoteles und der Nachahmung der Alten. Prufung der drey Einheiten. Was ist Einheit der Handlung? Einheit der Zeit. Haben die Griechen sie beobachtet? Einheit des Ortes damit zusammen hängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber.

Zehnte Vorlesung . . . . S. 177

Fortsetzung. Einwirkung dieser Regeln auf die Gestalt des französischen Trauerspiels. Behandlung der mythologischen und der historischen Stoffe. Begriff von tragischer Würde. Beobachtung der Convenienzen. Falsches System der Expositionen. Anfängliche Benutzung des spanischen Theaters. Allgemeine Charak-

teristik des Corneille, Racine und Voltaire. Uebersicht ihrer wichtigsten Werke. Thomas Corneille und Crebillon.

Inhalt des dritten Theils.

Schluß der zehnten Vorlesung . . . . S. 1
Eilfte Vorlesung . . . . S. 58
Französisches Lustspiel. Moliere. Kritik seiner Werke. Scarron, Boursault, Reynard; Lustspiele aus der Zeit der Regentschaft; Marivaux und Destouches; Piron und Gresset. Neuere. Die heroische Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots versuchte Umschaffung des Theaters: Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauspielkunst.
Zwölfte Vorlesung . . . . . . S. 112
Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakespeare. Sein Zeitalter und seine Lebensumstände. In wie fern das Costum nothwendig oder entbehrlich. Shakespeare der größte Charakteristiker. Die Echtheit seines Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakespeare's Sprache und Versbau. Beurtheilung seiner einzelnen Werke: der Lustspiele, Trauerspiele und historischen Schauspiele. Anhang über die angeblich Shakespeare'n untergeschobnen Stücke.

Inhalt des vierten Theils.

Schluß der zwölften Vorlesung. . . . S. 5

Drenzehnte Vorlesung . . . . . S. 67

Zwey Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakespeare's Zeit. Alterthümer der dramatischen Literatur. Lilly, Marlow', Heywood. Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masken. Beaumont und Fletscher. Allgemeine Charakteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andre Zeitgenossen unter Carl I. Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Carl II. Geschmacks = und Sittenverderbniß. Dryden, Otway und andre. Lustspieldichter von Wicherley und Congreve an bis zur Mitte des 18ten Jahrhunderts gemeinschaftlich charakterisirt. Trauerspiele aus demselben Zeitraum. Rowe. Addisons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerspiel: Lillo. Garrick. Neuester Zustand.

Vi ehnte Vorlesung . . . . . S. 133

Spanisches Theater. Dessen drey Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist der spanischen Poesie überhaupt. Einfluß der National-Geschichte darauf. Form und verschiedne Arten der spanischen Schauspiele. Verfall seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts.

Fünfzehnte Vorlesung . . . . . S. 161

Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottschedische Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzosen. Lessing, Goethe und Schiller. Uebersicht ihrer Werke. Schilderung ihres Einflusses. Ritterschauspiele, rührende Dramen und Familiengemählde. Aussichten für die Zukunft.

Anmerkung. Die Aeußerung in der Vorrede, diese Vorlesungen seyen bis auf einige Zusätze so abgedruckt, wie sie gehalten worden, ist dahin zu berichtigen, daß die Zusätze im zweyten und dritten Theile weit beträchtlicher sind als im ersten. Die Beschränkung der Zeit beym mündlichen Vortrage hatte mich genöthigt, in der letzten Hälfte mehr Lücken zu lassen. Die Abschnitte von Shakespeare und vom englischen Theater insbesondre sind beynahe ganz neu ausgearbeitet. Theils Mangel an Muse, theils die Gränzen des diesem Werk einmal bestimmten Raumes haben mich verhindert, das spanische Theater so ausführlich abzuhandeln, als es nach seiner Wichtigkeit verdient hätte.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

10/99
R. Buchner
uchbinderei
84098 Hohentha

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm <<von>>,

Ueber dramatische Kunst und Literatur Vorlesungen

Bd.: 4

Wien (1825)

L.eleg.g. 521 c-1/4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10575110-3